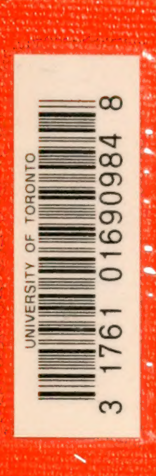


COURS

D'ÉLOQUENCE PARLÉE

COURS

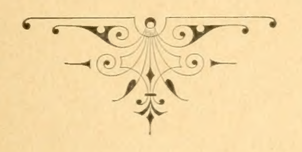
D'ÉLOQUENCE PARLÉE

D'APRÈS DELSARTE

PAR

Mgr T.-E. HAMEL

Avec une Préface par M. l'abbé Camille Roy



QUÉBEC

Imprimerie de la Compagnie de « L'Événement »

30, rue de la Fabrique

1906

IMPRIMATUR

O.-E. Mathieu, p^tre.

25 juin 1906.

PRÉFACE

Ceux qui ont fréquenté, pendant ces vingt-cinq dernières années, les cours de la Faculté des Arts ou de la Faculté de Théologie de l'Université Laval, se rappellent les leçons théoriques et pratiques sur l'art oratoire que donnait Monseigneur Hamel aux étudiants de ces Facultés. Depuis deux ans, le distingué professeur d'Eloquence parlée a dû descendre d'une chaire, où sa vieillesse active se plaisait à prolonger un docte enseignement. Mais Mgr Hamel se résigne mal à l'oisiveté que pourraient justifier ses soixante-quinze ans, et il livre enfin aujourd'hui, au public, le texte de ces leçons que depuis longtemps ses anciens élèves attendaient avec impatience. Et c'est ce *Cours d'Eloquence parlée* que nous sommes heureux de présenter

à tous ceux qui désirent s'instruire de l'art oratoire.

Mgr Hamel a été parmi nous, l'un de ceux qui, les premiers, ont attiré l'attention de leurs compatriotes sur les défauts particuliers à notre langage. On sait comme nos gens instruits, venus pour la plupart des campagnes, et fils d'ouvriers ou de cultivateurs, ont d'ordinaire apporté au collège ou au petit séminaire, et y ont conservé trop volontiers, les habitudes vicieuses de prononciation et d'articulation qu'ils avaient de bonne heure contractées. Nous sommes aujourd'hui encore bien lents à nous corriger de ces défauts ; si cependant on y travaille avec plus de soin qu'autrefois, surtout dans nos maisons d'éducation, il faut attribuer l'initiative de ces heureuses réformes aux maîtres qui rapportèrent de France au Canada, avec des théories et des habitudes meilleures, le désir d'en faire bénéficier leurs compatriotes. Les abbés Lagacé, Hamel, et Cyrille Legaré, occuperont une large place parmi ces apôtres de la bonne diction.

Mgr Hamel eut la bonne fortune de suivre à Paris, pendant son séjour à l'Ecole des Carmes, les leçons de celui que l'on a justement appelé le législateur de l'art oratoire. Il fut pendant quatre ans, de 1854 à 1858, le disciple attentif, et nous pourrions ajouter, le disciple préféré du maître. François Delsarte ([1]) était alors à l'apogée de sa gloire. Ses leçons lui attiraient les plus illustres élèves. Recherché dans les meilleurs salons de la capitale, artiste aimé de la Cour, il avait une réputation qui s'étendait en Europe bien au delà des frontières de la France. Laurentie, Riancey, Lamartine, Théophile Gautier lui consacraient dans les Revues les articles les plus élogieux.

Obligé de renoncer à la carrière du théâtre, à cause de sa voix qu'avaient fatiguée et brisée les méthodes encore trop

(1) Né à Solesme, en 1811 ; élève du Conservatoire de Paris, de 1825 à 1829 ; mort à Paris, le 21 juillet 1871. Delsarte qui a fait pour ses élèves de si savantes théories sur l'art oratoire ne les a jamais lui-même publiées.

fantaisistes du Conservatoire, Delsarte se consacra tout entier à l'enseignement, et il s'employa à rechercher les lois précises et scientifiques d'un art qu'il savait être encore si imparfaitement établi. Il voulut faire reposer ses théories sur une étude plus minutieuse de la nature : et puisque le discours n'est que la manifestation d'une âme, c'est sur la science de l'âme humaine que Delsarte appuya ses démonstrations. Spiritualiste et catholique convaincu, puisque l'art l'avait conduit à Dieu, Delsarte fonda sur la notion de la Trinité sa psychologie et sa philosophie de l'éloquence parlée. Et tout cet échafaudage n'est pas, comme on le pourrait penser, une construction aprioristique. Si, par exemple, il a réduit à trois parties distinctes l'art oratoire, à savoir : les sons ou inflexions, le geste, et le langage articulé, ce n'est pas pour le seul motif d'ajuster à la Trinité sa doctrine, mais c'est parce que l'observation et l'expérience lui ont fourni cette conception, c'est parce que l'âme humaine, qui est à la fois—comme Dieu—vie, intel-

ligence et amour, emploie successivement, et à mesure que chez l'enfant elle prend conscience de ses facultés, les sons ou inflexions pour manifester les premières sensations de la vie, le geste pour marquer ses affections ou sa haine, et enfin, plus tard, la parole articulée pour exprimer les pensées de l'esprit.

Le lecteur verra lui-même quels développements heureux, quels aperçus ingénieux, et quels suggestifs raisonnements peuvent se déduire des principes que Delsarte a si diligemment posés. Et le propre du *Cours d'Eloquence parlée* est précisément de reproduire avec une scrupuleuse fidélité la doctrine et l'enseignement de Delsarte. Mgr Hamel, qui a gardé un si cher souvenir des leçons et de l'amitié du maître, s'est appliqué à faire ici revivre son esprit. On remarquera sans doute dans quelle large mesure Mgr Hamel a été original et personnel, et quelle grande part il a faite dans ce livre à sa propre expérience ; mais toujours il s'est efforcé de donner à la pensée de Delsarte sa valeur réelle, et

les observations de l'auteur ne font que mettre cette pensée en meilleure et plus vive lumière.

On saura gré, d'ailleurs, à Mgr Hamel de s'être toujours souvenu qu'il écrivait son livre pour ses compatriotes canadiens-français, d'avoir pris si souvent autour de lui la matière de ses leçons, et d'avoir si soigneusement signalé les défauts que nous avons à corriger.

Nous croyons donc que ce *Cours d'Eloquence parlée* rendra de très grands services, et nous espérons qu'il sera accueilli avec empressement surtout dans nos maisons d'enseignement secondaire. La haute portée des théories qu'il enferme, et des doctrines qui y sont exposées, nous permettent de penser que c'est aux maîtres, et aux élèves de nos collèges et de nos petits séminaires que ce livre sera plus particulièrement utile. Il devrait aussi se trouver dans les mains, ou dans la bibliothèque de tous nos avocats, prédicateurs, députés et candidats de nos verbeuses campagnes électorales.

Il est désirable que l'on apprécie de plus en plus parmi nous les choses de l'art en général, et la pratique de l'art oratoire en particulier. C'est beaucoup que de pouvoir composer un beau discours ; mais il est presque aussi nécessaire de savoir bien prononcer, et de conduire avec naturel sa voix et son geste. Les paroles de Cicéron, très anciennes, sont toujours vraies, et Delsarte les eût signées : « L'action seule est toute-puissante dans le discours. Sans elle, le meilleur orateur ne peut obtenir de succès, et par elle un orateur médiocre l'emporte souvent sur les plus habiles. » ([1]) Et Cicéron, qui était pourtant fort de toute son expérience personnelle, appuyait encore cette pensée sur l'autorité de Démosthènes.

Mais si l'action oratoire est toute-puissante, il est difficile de la bien pratiquer. Il s'agit, en effet, d'être naturel, et c'est à quoi les hommes réussissent le moins. Aussi bien, notre nature, à nous, est si

(1) *De oratore*, III, 56.

riche et si complexe, et il est si rare qu'on en puisse bien exploiter toutes les ressources. Elle a donné à chaque passion de l'âme, et c'est encore Tullius qui l'a dit le premier, sa physionomie, son accent et son geste. Tout notre corps vibre comme une lyre sous le souffle et sous l'impulsion des divers sentiments ; mais les cordes de cette lyre sont souvent mal disposées ou capricieuses, et il faut, pour qu'elles s'harmonisent, les savoir toucher d'une main délicate et exercée.

Cet art de donner à chacune de nos passions oratoires sa physionomie, son accent et son geste, cet art de faire harmonieusement vibrer toutes les puissances sensibles de notre être, c'est dans le *Cours d'Eloquence parlée* de Mgr Hamel qu'on le pourra découvrir, et c'est en l'étudiant et pratiquant qu'on le pourra conquérir. Il ne manque vraiment à ces excellentes leçons, exposées dans un style si clair, sobre et substantiel, que l'exemple si vivant, et la mimique si expressive et significative de l'auteur.

En terminant la lecture de ce *Cours*, le disciple ne pourra s'empêcher de répéter, en les appliquant à Mgr Hamel, les paroles aimables par lesquelles Catulus met fin aux dialogues *sur l'Orateur* : « Je crois bien, dit-il à Crassus qui, sous les frais platanes, lui avait doucement révélé les secrets de son art, je crois que vous n'avez rien oublié. Et, autant que j'en puis juger, vous avez exposé vos préceptes avec tant de talent, qu'au lieu de paraître avoir pris des leçons chez les Grecs, vous semblez plutôt capable de leur en donner. »

CAMILLE ROY, ptre.

Québec, le 6 août 1906.

AVANT-PROPOS

Ce petit Traité est spécialement destiné au Canada, surtout aux élèves de nos maisons d'éducation. S'il se hasarde à traverser les mers ou à passer les frontières, quelques lecteurs étrangers y trouveront peut-être certains détails qui ne pourront les intéresser. On n'aura qu'à parcourir la Table des Matières, et il sera facile de faire son choix.

Il me reste un devoir bien agréable à remplir, c'est celui de témoigner ma reconnaissance à M. l'abbé C. Roy, qui a bien voulu se charger d'écrire la préface ; et aussi à Mr A. Rivard, avocat bien connu pour sa science de la déclamation, qui a consenti à revoir mon manuscrit et m'a fait des observations qui m'ont été très utiles. Je dois aussi remercier MM. les abbés Fr. Pelletier et Amédée Gosselin, qui m'ont beaucoup aidé dans le travail si minutieux de la correction des épreuves.

T.-E. Hamel.



Copie d'un buste de Delsarte,
donné à l'auteur par Delsarte lui-même, en 1858.
Ce buste est parfaitement ressemblant.

COURS D'ÉLOQUENCE PARLÉE

INTRODUCTION

§1. *Delsarte.*

L'éloquence est un art complexe. Il comprend :

1° Les connaissances qui constituent les Humanités et les Belles-Lettres.

2° La disposition logique de tous ces matériaux pour en composer un discours propre à atteindre son but. C'est l'objet spécial de la Rhétorique.

3° La manifestation extérieure de la pensée par l'action oratoire, ou l'art de *parler* son discours. C'est cette troisième partie qui est l'objet de ce petit traité, que pour cela nous intitulons « Cours d'Eloquence *parlée* ».

Il ne suffit pas d'avoir *écrit* un beau dis-

cours, ni même de le lire ou de le prononcer d'une façon quelconque. Le discours le mieux fait, s'il est mal dit, n'atteint pas son but. Les personnes intelligentes, qui s'attachent plus au fond qu'à la forme, sont rares dans un auditoire. La masse est surtout sensible à l'action extérieure. De là l'importance de l'élocution. Car, s'il n'est pas donné à tout le monde d'être poète, tout le monde doit être plus ou moins orateur. On le sait, *nascuntur poetæ, fiunt oratores*. Il ne faut donc rien négliger de ce qui peut contribuer à faire *bien parler*.

On a beaucoup écrit sur l'élocution ; mais c'est un art si compliqué, qu'il est presque impossible de s'y reconnaître à moins d'avoir un bon fil conducteur. Aussi, que de règles arbitraires n'a-t-on pas énoncées à propos de déclamation ! Heureusement il n'en est plus de même aujourd'hui. Cet art a trouvé dans Delsarte son législateur, et est devenu une science positive, ayant ses règles précises d'autant plus fixes qu'elles sont fondées sur la nature.

Delsarte est encore peu connu au Canada. Il n'y a à cela rien d'étonnant. Bien qu'il ait eu une réputation européenne de son vivant, il a été presque oublié en France après sa mort. Chose étonnante ! c'est aux Etats-Unis, pour ne pas parler de l'Université Laval au Canada, qu'on a saisi tout de suite l'immense portée des idées de Delsarte, et qu'on s'est mis à enseigner soi-disant suivant ses principes. Mais voilà qu'en France on semble regretter de s'être laissé devancer, et on revient à cet illustre maître. Dans ces dernières années, des ouvrages importants ont été publiés pour propager ses méthodes. Mais ces ouvrages sont tous incomplets. Quelques-uns, écrits par des auteurs incrédules, n'ont pris, pour ainsi dire, que le squelette de la méthode de Delsarte, sans en prendre l'âme—Elève de Delsarte pendant quatre ans, nous avons écrit presque sous sa dictée, et nous croyons avoir la bonne fortune d'offrir à nos lecteurs la méthode complète et vivante du maître.

Sans être hostile à la religion, Delsarte

dans sa jeunesse était incroyant, résultat de son éducation première. C'est en remontant de l'Art à son Auteur, qu'il se convertit et devint un fervent chrétien pratiquant. Le célèbre Victor Cousin, qui était son ami, lui dit un jour qu'il trouvait son enseignement magnifique, mais trop religieux en présence d'un auditoire qui ne l'était pas beaucoup. « Que voulez-vous, mon cher Monsieur, lui répondit Delsarte, ce n'est pas la Religion qui m'a mené à l'Art ; c'est l'Art qui m'a mené à la Religion. Car l'Art est essentiellement religieux ; et je ne puis en parler sans le montrer tel qu'il est. »

Nous allons, dans ce chapitre préliminaire, essayer d'esquisser ce que Delsarte regardait comme la philosophie de l'élocution.

§2. *Les trois manifestations de la parole complète.*

Delsarte avait remarqué que toute élocution parfaite contient *trois* espèces de manifestations extérieures qui concourent en-

semble à la perfection de l'art oratoire : la parole articulée, les inflexions de la voix, et la gesticulation. Ce chiffre 3, qu'il retrouvait dans les facultés de l'âme, et que ses études religieuses lui montraient dans la sainte Trinité, fut tout une révélation pour lui.

Il faut dire que, tout en n'ayant qu'une instruction restreinte, il était un homme de génie, et d'un génie hors ligne. D'un coup d'œil il vit, dans cette Trinité auguste, toute une lumineuse synthèse briller à ses yeux. Cette synthèse, ses observations subséquentes et ses études ne firent que la confirmer et la démontrer.

Voici son raisonnement.

Dieu existe *essentiellement*, et essentiellement aussi il est *un* en *trois* personnes, le Père, le Fils, et le Saint-Esprit. Donc tout ce qui participe à l'*existence* doit refléter d'une certaine manière cette trinité dans l'unité. Or c'est à l'image de Dieu que l'homme a été créé ; évidemment c'est surtout par son âme qu'il doit refléter la Trinité divine.

Que trouvons-nous dans la sainte Trinité ?

1° Le Père, première personne en Dieu, est le principe et la source de la *vie* divine. C'est en lui que vivent le Fils et le Saint-Esprit.

2° Le Fils, seconde personne en Dieu, lumière de lumière, sagesse éternelle, est l'*intelligence* du Père et du Saint-Esprit.

3° Le Saint-Esprit, troisième personne en Dieu, est l'*amour* personnel du Père et du Fils.

Et ces trois personnes, dont chacune est Dieu, ne font pas trois Dieux mais un seul et même Dieu.

Eh bien ! nous trouvons une *image* de la Trinité dans l'âme humaine. Celle-ci possède aussi la *vie*, elle est susceptible de *comprendre*, et peut aussi vouloir, *aimer* ou haïr. Ces trois facultés de l'âme, vivre, comprendre et vouloir sont tout à fait distinctes, mais appartiennent à une seule et même âme : l'âme *vivante*, l'âme *intelligente*, l'âme *voulante*, ne sont pas trois âmes mais une seule.

Ces trois facultés de l'âme sont les sources de trois espèces d'énergies distinctes, essentiellement actives et qui tendent à se manifester au dehors. Comme, dans l'ordre actuel établi par Dieu, l'âme ne peut manifester ses énergies hors d'elle-même que par l'intermédiaire du corps, dont elle est la forme, il en résulte que le corps doit être lui-même, d'une certaine manière, fait à l'image de l'âme, et doit par conséquent jouir de trois espèces d'appareils qui soient les organes spéciaux des manifestations correspondantes de l'âme.

Pour constater ces organes spéciaux, Delsarte n'étudie pas l'homme fait ; l'action simultanée de tous les agents à la fois est trop compliquée. En effet, quand l'âme, qui est à la fois *vie*, *intelligence* et *volonté*, se manifeste à l'extérieur, c'est *tout entière* qu'elle le fait ; seulement il est bien rare, si le cas existe, que l'âme n'agisse pas sous l'influence *prédominante* d'une de ses trois facultés. Si, par impossible, l'âme agissait sous l'influence d'une faculté seule, l'organisme du corps s'*impressionnerait* et pren-

drait une forme caractéristique qui permettrait de la reconnaître facilement. Mais, ainsi que nous venons de le remarquer, dans l'homme fait ce ne peut être qu'une prédominance, puisque les trois énergies de l'âme se manifestent en même temps, bien que d'une manière inégale. De là la difficulté de distinguer, dans l'homme fait, les trois manifestations extérieures pour les rapporter aux états correspondants de l'âme.

§3. *Développement de l'enfant.*

Pour éluder cette difficulté, Delsarte eut l'idée d'étudier le développement de l'enfant, afin de suivre le progrès des manifestations de son âme. C'est ce que nous allons faire avec lui ; et nous verrons avec quelle facilité nous pourrons séparer et par suite distinguer nettement les *trois langages* par lesquels se manifestent respectivement les trois états de l'âme.

L'enfant qui vient de naître ne réfléchit pas, ne pense pas, ne connaît pas, n'aime pas. Est-il donc inerte ? Non : il *vit* et il

a des sensations : ou il est satisfait, ou il éprouve des besoins. Or il a un moyen, un langage pour exprimer ces situations diverses : il *chante !* Les modulations, les *inflexions* de la voix, voilà son langage : langage très expressif, que sa mère comprend parfaitement. L'observateur superficiel ne constate guère dans ce langage de l'enfant que le contentement ou la souffrance. Mais Delsarte, en observateur consommé, a distingué un nombre considérable de modulations diverses correspondant à autant d'états sensibles de l'enfant.

Jusqu'ici remarquons que l'enfant ne demande rien, ne sait pas encore ce que c'est que vouloir. Il sent ce qu'il éprouve, et fait connaître extérieurement ce qu'il sent. Mais plus tard, il connaît, il distingue ses parents, sa mère surtout, d'avec les étrangers ; il aime ou il n'aime pas, il désire ou il repousse. Le *geste* s'ajoute aux inflexions de la voix, et vient à son secours pour exprimer ses *sentiments*. Ainsi, ce que les inflexions de la voix sont aux *sensations*, le *geste* l'est au *sentiment*.

Plus tard encore, il raisonne sur les choses abstraites ; les langages du chant et du geste sont vagues : il lui faut un langage bien plus précis : ce sera le *langage articulé,* la parole ou l'écriture.

Nous voilà donc avec trois langages qui correspondent aux trois facultés de l'âme. C'est en vain qu'on en chercherait d'autres qui ne rentreraient pas dans ceux-là. Ces trois langages sont nécessaires, mais ils suffisent pour bien rendre toutes les manifestations de l'âme.

Ce nombre 3, que Delsarte avait remarqué dans le Premier Principe, Prototype de toutes choses, il va sans dire qu'il l'a retrouvé partout, non seulement dans les facultés de l'âme, mais aussi dans tout ce qui sert à en exprimer au dehors les manifestations multiples. Au reste, nous le vérifierons avec lui à mesure que nous avancerons. Car c'est le propre de la méthode de Delsarte, qu'étant fondée sur la nature, elle peut être vérifiée à chaque pas. Aussi, dans ce petit traité, contrairement à ce qui se fait dans une foule de Traités de

Déclamation, nous n'avancerons rien d'arbitraire, et le lecteur pourra toujours vérifier la vérité des assertions.

Comme l'emploi des chiffres 1, 2, 3, pour rappeler la relation avec l'Archétype, est très commode et sert à abréger le discours, nous y aurons constamment recours dans la suite.

Pour familiariser avec ce mode d'exposition, nous mettons ici un petit tableau qui résumera ce que nous avons vu jusqu'ici.

1	2	3
Le Père	Le Fils	Le Saint-Esprit
La vie	L'esprit	L'âme (*)
Mémoire	Entendement	Volonté
Inflexion de la voix	Parole articulée	Geste
Sensation	Idées abstraites	Sentiments
Phénomènes vitaux	Phénomènes intellectifs	Phénomènes moraux
Etat sensitif	Etat réfléchi	Etat moral
Vie active	Vie passive	Vie calme ou jouissance
Emouvoir	Instruire, convaincre	Persuader
les sens	l'esprit	le cœur
par le Beau	par le Vrai	par le Bien

(*) De même que la troisième personne en Dieu n'a pas de nom spécial et qu'on la désigne sous le nom d'*Esprit-Saint*, terme qui convient également à chacune des deux autres personnes ; de même Delsarte fait remarquer que la troisième énergie de l'âme humaine, en tant que distincte de la *vie* et de l'*intelligence*, n'a pas de terme propre. C'est pour cela qu'il la désigne par le mot *âme*. Il n'y a pas de danger d'équivoque, car l'on sait toujours si l'on parle du tout ou de la faculté. D'ailleurs cette double acception du mot *âme* est conforme au langage ordinaire. Quand on dit d'un orateur *qu'il n'a pas d'âme*, on sait bien ce que l'on veut dire. — Nous faisons cette remarque une fois pour toutes.

§4. *Circumincession des trois états de l'âme.*

Les trois langages qui, dans l'orateur, concourent ensemble pour n'en faire qu'un, tout en restant distincts, ne sont pas exclusifs : chacun d'eux peut refléter quelque chose de ce qui appartient aux deux autres. C'est là une espèce de circumincession, qui rappelle la circumincession divine.

Celle-ci consiste en ce que chacune des personnes divines est tout entière dans chacune des deux autres, ce qui résulte de ce que les trois personnes en Dieu n'ont qu'une même nature et ne sont qu'une même substance.

Or l'âme humaine, créée à l'image de Dieu, et dans laquelle nous savons qu'il y a trois facultés distinctes, offre aussi ce merveilleux phénomène que chacune de ces facultés peut emprunter quelque chose aux deux autres sans perdre son individualité.

La démonstration de ce fait est très importante, car nous le retrouverons dans

tous les organes de chacun des trois langages qui servent à traduire au dehors toutes les opérations de l'âme.

Commençons par l'état sensitif, auquel nous avons appliqué le chiffre 1. Cet état, par opposition aux deux autres, comprend tout ce qui, dans l'homme, se produit d'une manière inconsciente, sous l'influence de la vie.

Comme il est difficile de distinguer dans l'homme ce qui s'y trouve indépendamment de l'intelligence et de la volonté consciente, considérons une classe d'êtres qui possède seulement la vie sensitive, sans rien de ce qui constitue l'état intellectif et l'état moral de l'homme, c'est-à-dire, les animaux.

Les animaux, comme nous, ne sont mis en relation avec le monde extérieur que par les sens. Les sensations sont donc le phénomène primordial d'où découlent tous les autres. C'est la manifestation la plus élémentaire de la vie sensitive à son état le plus infime. La *sensation* aura donc le No 1 — Mais les animaux ont une espèce

d'intelligence, qui peut même aller très loin, sans cependant jamais atteindre la réflexion. On l'appelle l'*instinct*. Nous lui appliquerons le chiffre 2, car on peut dire que c'est l'intelligence des êtres sans intelligence. — Enfin les animaux aiment ou haïssent, mais sans aucun raisonnement. Cette affection qui, comme l'instinct, est plutôt une impression qu'un sentiment, nous l'appellerons *sympathie* et nous lui donnerons le chiffre 3.

Or tout cela se trouve dans l'homme, non seulement dans l'enfant qui n'a pas encore sa raison développée, mais même dans l'homme fait. Il se produit en nous et par nous une foule de choses instinctives, où la réflexion et le raisonnement n'ont aucune part. Il y a aussi en nous des sympathies et des antipathies naturelles, que la raison et surtout la vertu doivent quelquefois combattre, par exemple, les antipathies pour les ennemis, la sympathie pour les passions dangereuses.

Ce que nous venons de voir forme en nous ce que nous pourrions appeler la par-

tie animale de notre âme, celle qui nous est commune avec les animaux sans raison, et qui est bien plus parfaite dans les animaux que dans l'homme.

Nous constatons déjà, dans l'état *sensitif*, comme une répercussion des deux autres. Nous allons faire la même constatation dans chacun de ceux-ci. Mais ici nous allons sortir complètement du domaine des animaux sans raison. Ce que nous allons voir est l'apanage spécial de l'homme, de sorte que, entre ce que nous avons vu de l'âme des bêtes et ce qu'il nous reste à voir de l'âme humaine, il y a un abîme, que les partisans de Darwin ne réussiront jamais à faire franchir à leur singe perfectionné.

Etudions d'abord l'état intellectif, auquel nous avons affecté le No 2. Les premiers objets sur lesquels l'intelligence s'exerce tout d'abord, ce sont les sensations, les phénomènes, les faits *tels qu'ils se présentent* ; mais ce n'est pas une simple constatation de présence : c'est une *appréciation*, un *jugement*. Seulement ce ju-

gement se fait nécessairement ; l'intelligence ne peut s'empêcher de le faire.

Mais alors on peut se demander : pourquoi classer ce jugement dans l'intelligence ? Ne devrait-on pas plutôt le rapporter aux phénomènes de la vie ?—Nullement ; car ce jugement est vraiment un acte d'intelligence, bien qu'on ne puisse pas s'empêcher de le faire. L'animal, et même l'enfant dont l'intelligence n'a pas encore reçu un commencement de développement, ne jugent pas : ils éprouvent la sensation, ils la sentent, ils en souffrent ou ils en jouissent, et c'est tout. Il faut que l'intelligence soit développée pour que l'homme *apprécie* ses sensations et prononce un jugement. Par exemple, un objet est là, grand ou petit, beau ou laid, froid ou chaud, etc. L'animal qui le voit, ne va pas plus loin que cette sensation. L'homme seul, et l'homme intelligent, apprécie l'objet, suivant le genre de préoccupation qu'il a, et constate qu'il est grand ou petit, beau ou laid, froid ou chaud, etc. Pour juger ainsi, il faut donc être essentielle-

ment intelligent ; il ne suffit même pas de l'être en puissance, comme l'enfant qui vient de naître, mais il faut l'être en acte. Voilà pourquoi il faut classer ce jugement dans les manifestations de l'intelligence, et non dans celles de la vie. Mais, d'un autre côté, cet acte d'intelligence est un acte nécessaire, qui échappe au contrôle de la liberté, et qui est par conséquent l'acte le plus infime de l'intelligence ; c'est la manifestation vitale de celle-ci ; nous devons le placer au No 1.

Maintenant tous ces jugements, l'esprit les examine, les compare et en étudie les rapports. Il raisonne sur eux et en tire des conséquences ; il en déduit des lois qui, tout en résultant de l'ensemble de ces rapports, ne sont pas évidentes par elles-mêmes. C'est dans ce travail de l'intelligence que se manifeste sa puissance ; c'est son domaine propre. Nous l'appellerons *induction* ou *raisonnement ;* ce sera le No 2.

L'intelligence ne s'arrête pas là : elle va jusqu'à l'appréciation morale de ses dé-

ductions, en prononçant sur tout ce qui est soumis à son examen, si c'est bon ou mauvais, agréable ou désagréable. De là, dans l'intelligence, cette espèce de tribunal supérieur qu'on appelle la *conscience*. C'est essentiellement une fonction de l'intelligence, qui prononce sur la moralité des actes ; c'est donc la partie morale de l'intelligence, et qui doit être placée au No 3.

Passons maintenant à l'état animique. C'est là que s'exerce la plus noble de nos facultés, celle où agit la volonté.

Observons, en passant, que nous montons des degrés, et que nous ne pouvons arriver au plus haut sans nous appuyer sur les inférieurs. Ainsi la vie nous fait éprouver des sensations : l'intelligence les examine et en déduit des conséquences qu'elle classe en bonnes ou mauvaises, agréables ou désagréables.

Cette constatation faite, la volonté se porte naturellement vers ce qu'elle voit bon ou agréable, et son premier mouve-

ment est de s'y complaire. Ce n'est pas cette simple satisfaction de la sensation agréable perçue, comme celle de l'animal, qui jouit instinctivement et sans que sa jouissance s'étende au delà de la sensation actuelle ; c'est une jouissance bien supérieure et bien plus étendue, qui est un vrai *sentiment* de la valeur de la jouissance volontaire, sentiment qui a son retentissement dans les sens mêmes.—Aussi est-ce le plus infime des actes de la volonté, contre lequel même quelquefois il nous faut réagir. C'est la partie sensuelle de la volonté. La place de ce *sentiment* est au No 1.

Nous avons vu dans les manifestations de la vie une espèce d'intelligence, l'instinct. Y a-t-il de même, dans l'état animique, quelque chose qui ressemble à l'intelligence et qui n'en soit pas le produit ? —Rappelons-nous que le procédé propre de l'intelligence est un travail de raisonnement et de déduction. Si la vérité était évidente, il n'y aurait pas de travail d'intelligence à faire ; la volonté y adhérerait

immédiatement. Il est probable que tel était approximativement l'état d'Adam dans le Paradis terrestre. Notre premier père savait beaucoup de choses par intuition. La dégradation de notre nature causée par le péché a enlevé à l'âme cette claire vision, et rendu le travail de l'intelligence pénible. L'esprit de l'homme est devenu un champ qui produit lui aussi ses ronces et ses épines, et ce n'est qu'à la sueur de son front que l'homme peut cultiver le champ intellectuel de son âme, tout comme il est obligé de le faire pour les champs matériels de la terre.

Toutefois, Dieu, dans sa bonté miséricordieuse, n'a pas voulu éteindre complètement les belles clartés de l'Eden. Dans la diversité des dons qu'il a répartis à tous les hommes, il a bien voulu quelquefois laisser paraître des exceptions privilégiées qui semblent refléter quelque lueur de l'état primitif. Ces hommes privilégiés sont appelés des *génies*. Pour eux on dirait que, tantôt dans un ordre d'idées, tantôt dans un autre, l'effort de l'intelli-

gence disparaît, tellement qu'il semble ne pas exister. Eux aussi voient d'intuition des conséquences que les hommes ordinaires ne réussissent à saisir qu'avec de grands efforts de travail intellectuel. L'homme ainsi illuminé voit la vérité sans la chercher : sa jouissance n'en est que plus grande, mais enfin cette intuition n'est pas l'œuvre du travail intellectuel ; c'est plutôt la partie intellectuelle de la jouissance, et comme un avant-goût de la jouissance ineffable des saints dans le Ciel. Elle appartient donc à l'âme et doit se mettre au No 2.

Enfin l'âme, ayant le sentiment de son bien-être, se rendant parfaitement compte de la légitimité de celui-ci et de la nature de sa cause, se sent portée irrésistiblement et cependant avec une volonté parfaite vers lui, et trouve dans cet amour un bonheur d'autant plus grand qu'il se rapproche davantage de cette contemplation éternelle de Dieu, le bien infini, qui sera la récompense inénarrable des élus dans le Ciel. La *contemplation* amoureuse sera

donc le dernier terme, No 3, de cette série, qui complète la circumincession des facultés de l'âme humaine.

En résumé donc la vie, tout en ayant son domaine propre, se trouve comme représentée dans les deux autres facultés de l'âme par le *jugement* dans l'état intellectif, et par le *sentiment* dans l'état animique. — L'esprit, dont le propre domaine est le raisonnement, se trouve représenté par l'*instinct* dans la vie et par l'*intuition* dans l'âme. — Enfin l'âme, dont la fin dernière est la contemplation et l'amour du bien suprême, se reflète dans les phénomènes vitaux par la *sympathie*, et dans les phénomènes intellectifs par la *conscience*.

Autre remarque.—Nous avons le 1 du 1, le 2 du 1, et le 3 du 1 ; de même, le 1 du 2, le 2 du 2, le 3 du 2 ; enfin le 1 du 3, le 2 du 3, et le 3 du 3. Nous pouvons observer que ce qui fait le propre de chaque faculté se trouve marqué par la duplication de son chiffre caractéristique. Les autres ne sont que l'effet de la circumin-

cession des facultés et prennent le chiffre de celles qu'elles reflètent.

Cette exposition est très belle et vraiment intéressante. Ce n'était pas perdre le temps que de la faire, quand même elle n'eût été qu'une pure digression ne se reliant qu'accidentellement à notre sujet. Mais tel n'est pas le cas. Outre qu'elle fait partie de la théorie de Delsarte, nous allons voir qu'elle est la base même de l'élocution. Car cette circumincession des facultés de l'âme se retrouve dans toutes les parties de l'organisme, dont les manifestations extérieures constituent le triple langage de l'homme.

§9. *L'accord de neuvième.*

Rappelons-nous que, suivant la faculté sous l'influence prédominante de laquelle l'âme cherche à se manifester au dehors, elle se trouve constituée dans un état spécial qui sera ou l'état sensitif, ou l'état intellectif, ou l'état animique, selon la faculté prédominante.—Or l'âme est la for-

me du corps. Tout l'organisme de celui-ci, impressionné par l'âme, prendra donc une forme spéciale, que nous allons examiner.

Dans l'état sensitif, 1, l'homme manifeste surtout sa vie : il est actif, cherche à agir au dehors, et tout son être prend une expression qui indique ou l'action ou l'intention d'agir à l'extérieur. Cette forme de l'organisme pourrait s'appeler *externe* ; Delsarte l'a appelée *excentrique* ou tendant à s'éloigner du centre. Nous garderons cette expression, par respect pour le maître, et aussi parce qu'elle se prête mieux à tous les cas. Ce sera donc la forme No 1.

Dans l'état intellectif, dans la réflexion, l'homme se recueille, se replie sur lui-même ; il cherche, il souffre, il est passif ; en un mot, il se concentre. Delsarte a donné le nom de *concentrique* à la forme qu'affecte alors l'organisme. C'est la forme No 2.

Enfin, dans l'état animique, l'homme, en possession calme de la jouissance, ex-

prime, par la forme mitoyenne ou normale de ses organes, qu'il n'est ni sous l'influence de la vie active, ni sous les préoccupations de la vie passive. Delsarte appelle *normale* cette forme calme de l'organisme, No 3.

Nous pouvons résumer ce que nous venons de voir, sous la forme d'une première grande loi générale, dont voici l'énoncé : « L'état sensitif, ou intellectif, ou « animique de l'âme, se traduit extérieure- « ment par les formes respectives ou excen- « trique 1, ou concentrique 2, ou normale « 3 de l'organisme.» Outre cette première grande loi de l'élocution, Delsarte en a constaté une seconde, qui découle de la première, et qui la reflète ; c'est celle qui résulte de la circumincession des trois formes primordiales. En voici l'énoncé :

« Chacune des trois formes, excentrique, « concentrique, normale, de l'organisme « peut devenir triple, c'est-à-dire, peut re- « vêtir trois aspects différents en emprun- « tant quelque chose à la forme de l'une ou « de l'autre des deux autres.»

Si nous appelons *genres* les formes primordiales, et *espèces* dans le genre, les modifications que chaque genre emprunte à l'un ou à l'autre de ses congénères, nous classerons les formes que peut prendre l'organisme pour représenter les différents états de l'âme, en trois genres et en neuf espèces parfaitement caractérisées.

En voici le tableau, en chiffres (Tableau 1), et avec leurs noms (Tableau 2).

Tableau I

GENRES	ESPÈCES		
	1 Excentrique	3 Normale	2 Concentrique
II CONCENTRIQUE	II–1	II–3	II–2
III NORMAL	III–1	III–3	III–2
I EXCENTRIQUE	I–1	I–3	I–2

Tableau II

GENRES	ESPÈCES		
	1 Excentrique	3 Normale	2 Concentrique
II CONCENTRIQUE	II–1 Excentro-concentrique	II–3 Normo-concentrique	II–2 Concentro-concentrique
III NORMAL	III–1 Excentro-normal	III–3 Normo-normal	III–2 Concentro-normal
I EXCENTRIQUE	I–1 Excentro-excentrique	I–3 Normo-excentrique	I–2 Concentro-excentrique

C'est à dessein que, dans ces tableaux, on a placé le genre normal III et l'espèce normale 3 au milieu, vu qu'ils servent de trait d'union ou de passage de l'excentrique au concentrique. Nous verrons qu'il en est constamment ainsi dans la nature.

Ces trois genres divisés en neuf espèces constituent ce que Delsarte appelait l'*accord de neuvième.* C'était pour lui le *critérium* des arts et des sciences, non seulement naturelles, mais aussi intellectuelles. Il y avait une confiance absolue, parce qu'il le regardait comme basé sur l'Etre essentiel, sur la nature divine, qui doit être reflétée par tout ce qui participe à l'être d'une manière complète. C'était pour lui comme le canevas de la synthèse universelle des choses. Tout phénomène, soit spirituel, soit matériel, doit pouvoir être considéré sous trois genres et neuf espèces d'aspects bien caractérisés, sous peine de n'être pas complètement connu.

§6. *Classement des Anges.*

Delsarte avait été heureux de trouver comme une confirmation de son critérium dans le classement que les saints Pères ont fait des Anges en trois hiérarchies et neuf chœurs distincts. On verra sans doute avec intérêt le tableau par lequel Delsarte a résumé ce qu'il a trouvé dans les saints Pères sur les neuf chœurs des Anges.

Tableau des Anges

		NEUF CHŒURS		
		1	3	2
Trois HIÉRARCHIES	II SAVANTE — Lumière	II–1 Les ANGES instruisent	II–3 Les PRINCIPAUTÉS jugent, rectifient	II–2 Les ARCHANGES guident
	III SACRÉE — Perfection	III–1 Les TRÔNES fixent, embrasent	III–3 Les SÉRAPHINS consomment, transfigurent	III–2 Les CHÉRUBINS illuminent
	I FORTE — Pureté	I–1 Les PUISSANCES fortifient	I–3 Les DOMINATIONS attirent, échauffent	I–2 Les VERTUS éclairent

Pour appliquer aux hommes l'instruction déduite de ce tableau, Delsarte a écrit la phrase suivante :

« L'homme se *purifie* par la constance et la fixité d'une *vie* qui contemple sa *cause* ; s'*illumine* par la science et la sagesse d'un *esprit* qui a la claire intuition de son *principe* ; se *perfectionne* dans la lumière et la chaleur d'une *âme* qui aspire saintement vers sa *fin*. »

LIVRE PREMIER

LES SONS

MANIFESTATION DE L'ÉTAT SENSITIF

CHAPITRE PREMIER

LE SON EN LUI-MÊME

A l'état sensitif correspond le langage des sons ou des inflexions de la voix.

Le son en lui-même est la révélation de la vie sensitive au degré le plus infime. Mais il est susceptible de modifications qui le rendent très expressif, et c'est là ce qui fait la base et le charme de la musique.

L'oreille est le plus délicat de tous nos organes. L'œil est bien plus tolérant. Celui-ci se résignera à voir un mauvais

geste ; mais l'oreille ne pardonne pas un son criard, une inflexion fausse. C'est par la voix que l'orateur plaît à l'auditeur. Aussi peut-on dire que lorsqu'on a l'oreille de quelqu'un, on a facilement son esprit et son cœur. « La voix, disait Delsarte, est une main mystérieuse qui touche, enveloppe et caresse le cœur. »

L'homme a reçu de Dieu le privilège de révéler les affections les plus intimes de son être sensible par les mille inflexions de sa voix. C'est ce qui fait que l'homme *chante* constamment sa parole articulée. Pour rendre ce fait sensible, on n'a qu'à reproduire les inflexions d'une phrase quelconque qui vient d'être dite, sans répéter les paroles ; et l'on constatera de suite l'air sur lequel cette phrase était dite. Sans ce chant, la parole, non seulement perdrait de son charme, mais quelquefois ne serait pas comprise dans le sens où elle est dite ; car une même phrase peut avoir plusieurs significations, qui ne sont déterminées que par la différence des inflexions qui l'accompagnent.

Nous allons étudier d'abord le son en lui-même.

Le son résulte de l'action simultanée de trois agents :

un agent provocateur, 1 ;
un agent vibratil, 2 ;
un agent répercutif, 3.

Dans un violon, ces agents sont : l'archet, 1 ; la corde, 2 ; la caisse résonnante, 3.

Dans un tuyau d'orgue, on a : la soufflerie, 1 ; l'anche, 2 ; le tuyau, 3.

Dans la voix humaine : les poumons, 1 ; les cordes vocales, 2 ; l'arrière-bouche, 3.

On peut facilement multiplier les exemples.

Il y a, dans le son, trois qualités : l'acuité, 1 ; le coloris, 2 ; le timbre, 3.

L'*acuité* ou la *hauteur* du son dépend du nombre plus ou moins grand de vibrations successives par seconde. Plus ce nombre est grand plus le son est aigu.

Le *coloris* dépend d'harmoniques spé-

ciales du son principal qui se font entendre en même temps. C'est le coloris qui spécialise les voyelles.

Le *timbre* dépend des harmoniques et des vibrations de toutes natures qui accompagnent le son principal du corps sonore. C'est le timbre qui permet de distinguer les voix, et de reconnaître les différents instruments.

ARTICLE PREMIER

ACUITÉ OU HAUTEUR

Constitutionnellement, il y a trois genres de voix relativement à leur degré d'acuité : la voix grave, 1 ; la voix aigu, 2 ; la voix mitoyenne ou médiane, 3.
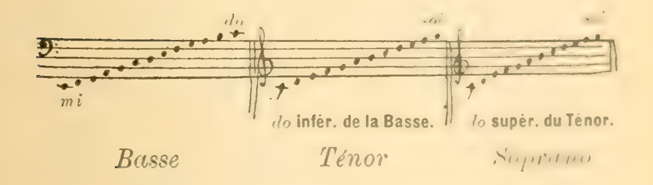
En musique, les voix correspondantes portent les noms de *basse*, 1 ; *soprano*, 2 ; *ténor*, 3.

L'étendue totale des sons de la voix humaine, depuis la note la plus grave de la
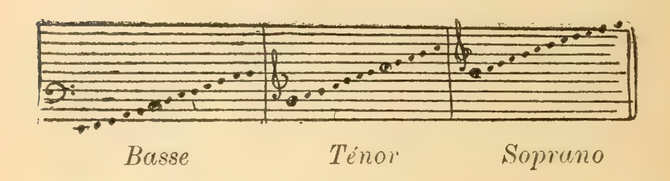
basse jusqu'à la note la plus haute du soprano, comprendrait de 25 à 30 notes, en comptant les extrêmes. Pour désigner toute cette étendue par les signes de la musique écrite, il faudrait une portée de 11 à 12 lignes, ce qui serait très embrouillant. Mais cela n'est pas nécessaire, parce que chaque voix prise en particulier ne comprend guère qu'une douzaine de notes dans son étendue normale. Dès lors une portée de cinq lignes, aidée de quelques lignes supplémentaires au besoin suffit pour toutes les exigences de la musique.

On appelle *diapason* d'une voix l'ensemble des sons qu'elle peut produire du grave à l'aigu sans fatigue. Voici le tableau des diapasons des voix :

Echelle diatonique des diapasons.



On peut voir les correspondances de ces voix entre elles en recourant à la portée de 11 lignes:



Basse *Ténor* *Soprano*

Ce sont là les voix principales ; il y en a d'intermédiaires : baryton, alto.

Pour chaque voix, dans les limites de son diapason, il y a lieu de considérer les trois genres de tons : le grave, l'aigu, le mitoyen ; ce dernier est le ton que l'on emploie naturellement dans le discours ; c'est la voix normale relative.

Chacun de ces genres de voix peut à son tour se diviser en trois espèces, qu'on appelle, les registres de la voix : voix de poitrine, 1 ; voix de tête, 2 ; voix normale, 3. Cette dernière est celle que l'on prend naturellement et sans effort dans la conversation. La voix de poitrine exige un effort

pour lui donner de l'ampleur. La voix de tête au contraire exige un effort de restriction, ce qui classe naturellement ces trois registres. En combinant les registres avec les genres, on forme le tableau suivant des significations des sons.

Tableau absolu de la signification des sons

		REGISTRES—Espèces		
		1 DE POITRINE Dilatée, ample	3 NORMALE	2 DE TÊTE Comprimée
VOIX—Genres	II AIGUË	II–1 Exaltation, enthousiasme	II–3 Elévation	II–2 Mépris *voulu*
	III MÉDIANE	III–1 Expansion, amour	III–3 Incolore	III–2 Concentration
	I GRAVE	I–1 Noblesse, majesté	I–3 Gravité	I–2 Dédain *senti*, honte, horreur
		ÉTAT CONFIANT	ÉTAT CALME	ÉTAT RÉVULSIF

La grande souplesse des organes de l'homme lui permet de passer du grave à l'aigu, et par tous les registres, ce qui lui donne le moyen d'exprimer tous les sentiments à volonté.

Ce que l'homme peut peindre ainsi à volonté, en passant d'un registre à l'autre, se présente d'une manière fixe dans les divers instruments de musique qui composent un orchestre complet. Chaque espèce d'instrument a sa physionomie propre qui permet de le classer comme nous l'avons fait pour les différentes espèces de voix humaines. Ainsi le trombone, le cor, le cornet et, en général, les instruments de fanfare, dont le son est éclatant, sont de la première catégorie, 1. La clarinette, le hautbois, le violon, dont le son est comprimé ou nasillard, appartiennent au chiffre 2. La flûte, le flageolet, le fifre, dont le son doux n'est ni éclatant ni comprimé, sont de la troisième catégorie.

Maintenant, si l'on considère en particulier les instruments d'un même genre, on peut aussi les classer relativement, et former ainsi le tableau suivant, qui résume ce que nous venons de dire.

Tableau général des sons.

1	3	2
	Production du son.	
Agent Provocateur.	Agent Répercutif.	Agent vibratil.
Archet.	Caisse résonnante.	Corde.
Soufflerie.	Tuyau.	Anche.
Poumons.	Arrière-bouche,	Cordes vocales.
	Qualités du son.	
Acuité.	Timbre.	Coloris.
Voix grave.	Voix médiane.	Voix aiguë.
Basse	Ténor.	Soprano.
	Timbre.	
Voix de poitrine.	Voix normale.	Voix de tête.
	Classement de quelques instruments.	
	Absolument.	
Trombonc	Flûte.	Violon.
	Relativement.	
Trombone.	Cor.	Cornet.
Clarinette.	Basson.	Hautbois.
Flageolet.	Flûte.	Fifre.
Contrebasse.	Violoncelle.	Violon.

Les vrais musiciens tiennent parfaitement compte de ces différences dans leurs compositions musicales. Ce serait une grande erreur de croire qu'un compositeur fait entrer les instruments à tour de rôle dans sa composition simplement par caprice ou pour faire de la variété. De même qu'il y a des groupes d'instruments qui s'harmonisent mieux ensemble que d'autres, de même aussi il y a un choix à faire suivant les idées à exprimer. Il ne suffit pas qu'un organiste ait l'habileté des doigts pour exécuter parfaitement le morceau qu'il a à rendre. Il pourrait gâter complètement son effet par un choix injudicieux de registres, ou par une mauvaise combinaison de jeux.

SECTION PREMIÈRE

Diapason des voix

Ce que nous avons dit jusqu'à présent se rapporte aux sons considérés d'une manière absolue. Nous avons vu cependant que la voix moyenne de chacun, celle

qu'il emploie sans effort et qu'on dit être sa voix naturelle, varie généralement d'un individu à l'autre, soit en hauteur, soit quant au registre. Dans un homme parfaitement organisé, cette voix moyenne s'accorde avec la voix normale absolue, ce qui lui permet de faire passer facilement sa voix par tous les états. Cet homme, s'il est orateur, aura un immense avantage, parce qu'il pourra donner à sa voix les tons qui conviennent aux divers sentiments.

Mais il est rare que ce parfait équilibre existe. Généralement la voix, chez un individu quelconque, incline soit vers la voix de poitrine, soit vers la voix de tête. Il y en a, comme dit l'expression populaire, qui ont le *verbe haut*, éclatant ; d'autres qui ont la voix couverte, ou nasillarde ; ce qui les constitue dans des états normaux relatifs qui s'écartent, soit d'un côté, soit de l'autre, de l'état normal absolu.

Caractères des voix normales relatives

Ce qu'il y a d'intéressant ici, c'est que

les caractères, au moins tels que donnés par la nature, se peignent et se trahissent par les voix normales relatives. Suivant, en effet, que cette voix incline d'un côté ou de l'autre de l'état absolu, elle indique une tendance plus ou moins marquée vers le caractère indiqué par le registre correspondant.

Si nous nous reportons au tableau (page 42) de la signification des sons, nous constaterons que les sons du registre excentrique, 1, correspondant aux énergies vitales ou actives, peuvent peindre l'état fort, confiant, sans défiance, pouvant aller, d'un côté, jusqu'à la compassion et à la bonhomie, et de l'autre, jusqu'à la brutalité et à la bestialité, caractères dont le bœuf et le lion constitueraient les deux extrêmes. De même les sons du registre concentrique, 2, voix de tête, comprimée, larmoyante, correspondant aux situations intellectuelles, passives, peuvent exprimer un état réfléchi, concentré, défiant, astucieux, craintif, souffrant, maladif, grincheux, rechigneux, sensible, pouvant aller d'un

côté jusqu'à la résignation la plus sublime et à l'héroïsme de la vertu cachée, et de l'autre jusqu'à l'hypocrisie la plus raffinée et à la plus froide cruauté.

Comme on le voit, s'il y a, dans chaque catégorie, des notes mauvaises, il y en a aussi heureusement assez de bonnes pour que personne ne puisse ni jalouser son voisin, ni trop lui jeter la pierre. De plus, quand il s'agit de l'homme, il ne faut jamais oublier que, s'il reçoit en naissant un état physique qui détermine chez lui une tendance spéciale, cette tendance n'est jamais une force majeure contre laquelle il ne puisse pas réagir. L'homme reste toujours en possession de sa liberté, qui lui permet de brider, réformer, contrecarrer, diriger et corriger la nature, de manière à pouvoir toujours faire servir à la vertu le caractère qui naturellement semble lui être le plus rebelle. Il y aurait donc injustice à juger quelqu'un d'après les indices de sa nature physique.

D'un autre côté, à cause même de l'influence de l'état physique sur le naturel

moral, on voit de suite l'importance qu'il y a pour chacun de bien s'étudier soi-même, et de travailler sans relâche à amortir les tendances naturelles défavorables ou dangereuses, et à les remplacer par une seconde nature, qui est la vertu. Or, comme la nature non contrecarrée prend tous les jours une vigueur nouvelle, il en résulte l'obligation aussi bien que l'importance de commencer le plus tôt possible, ne serait-ce que pour réduire les jugements, qui pourraient résulter des apparences physiologiques, à n'être que des jugements téméraires, et pour permettre de dire dans un sens excellent : « il ne faut pas se fier aux apparences. » Naturellement ce que nous venons de dire au point de vue moral, doit-il s'entendre aussi de la correction des défauts naturels, quand la chose est possible, afin de faire disparaître, ou au moins de diminuer les inconvénients qui en résultent au point de vue de l'expression pour l'orateur.

Maintenant, après toutes ces précautions oratoires, nous croyons pouvoir renvoyer

sans danger nos lecteurs à toutes les personnes de leur connaissance ou de leur entourage pour la vérification de ce que nous venons de dire sur les caractères en tant que se déduisant des conditions normales relatives à la voix.

Ces réflexions morales, qu'on pourrait regarder comme un hors-d'œuvre, se rattachent cependant à notre sujet, qui est la formation de l'orateur. Dans tous les cas, comme la suite de ces études nous fournira souvent l'occasion de les renouveler, nous avons cru devoir leur donner une fois pour toutes une certaine étendue, afin de n'y plus revenir. Au besoin, nous y renverrons nos lecteurs.

SECTION SECONDE

Fusion des registres.

Il y a des morceaux de chant d'une étendue plus grande que la portée du registre normal des voix ordinaires. Quelquefois aussi on commence un morceau de chant

sans assez s'assurer s'il ne monte pas trop haut. On se trouve alors obligé de monter dans la voix de tête. Cela n'a aucun inconvénient quand on sait, comme on dit, *fondre les registres* de sa voix, c'est-à-dire, faire si bien les passages de la voix normale à la voix de poitrine ou à la voix de tête, qu'on ne s'aperçoive pas de la transition. Comme cette fusion des registres n'existe pas généralement, il y a souvent un changement notable et désagréable quand on passe de l'un à l'autre ; quelque chose d'analogue à ce qui aurait lieu si, commençant à jouer un air sur la flûte, on tombait dans le son du cor pour les notes basses, ou dans le son du hautbois pour les notes hautes. Sans doute, dans la voix humaine, la différence n'est pas aussi grande ; mais il suffit qu'il y en ait une pour qu'il y ait défaut.

Ainsi on rencontre quelquefois des voix qui, à l'état normal, sont belles, et qui, en montant dans la voix de tête, s'étranglent par un resserrement du gosier et prennent un ton nasillard désagréable ; d'autres,

surtout dans les voix de femmes, en descendant dans la voix de poitrine, prennent un ton cuivré qui contraste avec le ton moelleux de la voix normale. Il est donc important pour un chantre de s'exercer à bien fondre les registres de sa voix. Il est heureusement assez rare qu'il y ait à cela des obstacles naturels insurmontables. Une bonne direction et le travail y font généralement arriver.

Voici une remarque qui se rapporte au même sujet. Les chœurs en plusieurs parties, composés pour voix égales, peuvent être chantés indifféremment ou par des voix de femmes ou d'enfants, ou par des voix d'hommes. Il n'en est pas de même pour des chœurs composés pour voix inégales. C'est gâter de semblables chœurs que de faire chanter, par exemple, la partie de basse par des femmes, ou de remplacer les sopranos par des ténors.

SECTION TROISIÈME

Les inflexions de la voix parlée.

Nous avons remarqué que la parole naturelle n'est pas un récit monotone toujours sur le même ton, mais qu'elle est accompagnée d'un véritable chant. C'est précisément ce chant qui est le langage de la vie. Il consiste en ce que la voix, en prononçant les paroles, monte ou descend suivant une série de modulations qui ne sont pas arbitraires et qui ont un sens indépendant des caprices de la volonté. C'est ce qui fait que le langage des inflexions de la voix n'est pas un langage arbitraire, et dont on puisse à volonté changer la signification ; c'est un langage que l'homme tient de la nature et qui est universel. Même, comme c'est le langage de la vie sensitive, il est jusqu'à un certain point compris des animaux, et, d'une certaine manière, parlé par eux.

Il est probable que le sens des modulations de la voix est fondé sur les lois phy-

siques du son. On ignorera peut-être toujours la relation de cause entre les inflexions de la voix et leur signification. Mais on peut établir le fait de cette signification.

On a constaté en effet que celle-ci dépend plutôt de la forme consécutive des modulations de la voix que de la valeur des intervalles entre les sons consécutifs. De fait les inflexions peuvent varier beaucoup en étendue et signifier la même chose pourvu que la forme en soit la même. Or cette forme consiste à monter du grave vers l'aigu, ou à descendre de l'aigu vers le grave, ou à rester sur un même degré. En examinant bien ces trois formes, on constate que la voix monte dans l'exaltation, l'étonnement, la contestation, c'est-à-dire, dans l'état excentrique, 1 ; la voix descend dans l'affirmation, la tendresse, l'abattement, c'est-à-dire, dans l'état concentrique, 2 ; enfin la voix ne s'infléchit pas, ou très peu, dans le calme, la possession de soi-même, l'indécision,—l'état normal, 3 ; l'interrogation se fait générale-

ment en montant quand on ignore la réponse à la question ; et en descendant quand on la connaît à peu près ou qu'on la prévoit.

Exemple : Un tel va-t-il mieux ? (prononcé successivement dans les deux hypothèses).

C'est sous l'impression des sentiments extrêmement variables qui nous animent que se produisent les alternatives montantes ou descendantes du chant qui accompagnent le discours. Et c'est la quasi impossibilité de pouvoir saisir et apprécier par le raisonnement la suite de ces impressions fugitives, qui rend si difficile l'exécution faite de sang-froid d'un chant que nous faisons pourtant si bien lorsque nous parlons sous l'impression du moment.

SECTION QUATRIÈME

Le chant musical.

INTERVALLES ADMIS DANS LE CHANT

D'après ce qui précède, on comprend que la musique ou le chant musical ne consiste

pas dans une suite de notes quelconques placées au hasard, et que la vraie musique doit avoir un sens. Aussi personne ne s'y trompe. Il y a des chants tristes et des chants joyeux, des chants majestueux et des chants légers, des chants guerriers et des chants endormants.

Le *chant musical* cependant n'est pas identique au chant de la parole parlée.

Chez l'enfant au berceau, les signes de la sensibilité sont des vagissements entrecoupés. Leur acuité, leur forme descendante peignent la faiblesse, la douleur physique sentie. Quand l'enfant commence à connaître les doux soins de sa mère, de brève et descendante,sa voix devient plus calme, se prolonge, prend une forme posée, musicale même. Quant au chant qui accompagne la parole de l'homme, il procède par degrés insensibles et à peine appréciables. Si l'on voulait noter ce chant, pour qu'il pût être lu et exécuté par quelqu'un qui ne l'aurait pas entendu d'avance, la chose serait impossible : toutes les méthodes de notation seraient impuissantes.

§1. *Intervalles.*

Aussi, chez tous les peuples civilisés, soit pour s'y reconnaître, soit pour pouvoir utiliser les instruments à sons fixes, soit pour la notation et la reproduction identique d'une mélodie quelconque, on a dû convenir, et l'on est convenu d'adopter une suite de sons procédant par intervalles déterminés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave.

La valeur de ces intervalles est arbitraire jusqu'à un certain point, mais doit être telle qu'elle ne froisse pas les lois de la nature et ne cesse pas d'être agréable à l'oreille. En effet lorsque deux sons, non à l'unisson, résonnent en même temps, ils ne produisent pas toujours sur l'oreille une sensation agréable. De là la distinction entre les sons *discordants* et les sons *concordants* ; parmi ces derniers eux-mêmes il y en a dont l'accord est plus agréable que celui d'autres. Or, on a constaté que plus le rapport entre les nombres de vibrations des sons simultanés est simple, plus l'accord est agréable. A mesure que ce rap-

port se complique davantage l'accord devient moins agréable, et, passé une certaine limite, il cesse d'être un accord pour devenir une discordance ou une dissonance plus ou moins pénible.

Le plus simple des rapports est celui de 1 à 2, c'est-à-dire, le double ou la moitié. Aussi les sons correspondants forment un accord tellement parfait qu'on le confond très souvent avec l'unisson : quand un chœur composé d'hommes et de femmes chante ensemble, les femmes croient bien chanter à l'unisson des hommes, et ne s'aperçoivent pas qu'elles font avec eux l'accord qui correspond au double des vibrations, tant cet accord est naturel. On a donné le nom d'*octave* à l'intervalle correspondant à cet accord, parce que les anciens l'ont divisé en *huit* degrés. C'est cette division qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans les pays civilisés de l'Europe et de l'Amérique, et qui sert de base à l'échelle musicale ; on l'appelle *gamme* naturelle. Les intervalles de cette gamme ne sont pas égaux ; deux d'entre eux sont

à peu près de moitié plus petits que les autres. La gamme comprend donc cinq tons et deux demi-tons. Si les instruments à sons fixes s'en tenaient à la gamme ainsi divisée, ils ne pourraient pas accompagner tous les morceaux de chants, dont quelques-uns se touveraient trop hauts pour la voix, et d'autres trop bas. Pour obvier à cet inconvénient, les modernes ont divisé les tons en deux, et par suite la gamme en douze intervalles égaux ou demi-tons. C'est ce qu'on appelle la gamme chromatique. Cette division permet aux instruments à sons fixes d'accompagner, dans un ton normal, tous les morceaux de chant. De plus, comme cet accompagnement n'est pas généralement la simple reproduction de la mélodie du chant, mais que souvent l'artiste fait produire à ses instruments plusieurs sons simultanés en harmonie avec les notes de la mélodie, il faut de toute nécessité s'en tenir à la division moderne de la gamme qui, seule, se prête à tous les accords voulus.

Quand quelqu'un chante seul, sans ac-

compagnement, il peut strictement parlant ne pas s'en tenir à la gamme, et faire par exemple, les intervalles plus petits, se rapprochant des inflexions de la parole parlée. C'est ce qui se fait quelquefois, surtout par ceux *qui s'écoutent chanter*. Ainsi ils adoucissent les intervalles un peu grands en faisant *tous* les intermédiaires. C'est un vrai défaut ; c'est de l'*empoulage* musical ou, si on l'aime mieux, de la minauderie. Il faut en dire autant de ceux qui attaquent une note élevée en faisant toute une gamme chromatique pour y arriver.— Quand on parle, que l'on parle : c'est très bien. Mais quand on chante, qu'on se contente de chanter l'air tel que composé ; on ne saurait faire mieux : le plus est de l'exagération.

§2. *Valeur des intervalles dans la parole parlée.*

Il est en général impossible de donner des règles sur le valeur précise des intervalles dans le langage ; vu que, comme nous l'avons déjà remarqué, la signification

des inflexions se tire plutôt de la forme ascendante ou descendante de la voix que de l'amplitude des intervalles. Cependant dans certaines phrases courtes, on peut, jusqu'à un certain point, déterminer des sens assez définis comme correspondant à quelques intervalles. On peut ainsi faire le petit tableau suivant, auquel toutefois il ne faut pas donner trop d'importance :

Seconde	**indifférence**
Tierce mineure......	**inquiétude**
Quarte	**affirmation indifférente**
Quinte..................	**satisfaction**
Septième...............	**touchant**
Octave	**parfait**

En prenant seulement les trois notes *do*, *sol*, *do*, que nous désignerons pour plus de clarté par les chiffres 1, 5, 8, (1, *do*, inférieur ; 5, sol ; 8, *do*, à l'octave), on peut vérifier sur la phrase *C'est très bien*, les différents sens qui peuvent résulter de l'ordre dans lequel on chante ces notes

1 5 8
Etonnement : c'est très bien !

8 1 5
Contre l'attente : mais c'est très bien !

5 1 8
Exaltation : mais c'est très bien !
5 8 1
Encouragement : c'est très bien !
8 5 1
Dépit (les lèvres pincées) : c'est très bien !

Il y a des exclamations, des interjections, des conjonctions, qui, avec certaines inflexions, sont une grande ressource dans le discours, parce qu'elles sont comme un résumé de situation, ou font prévoir en un instant le sens de ce qui doit venir. En voici quelques exemples : (1)

Interrogation avec surprise : *Hein ?* (do sol, *en montant*).

Pour appeler : *Hé !* (mi sol, *en descendant*).

Cri signifiant « prenez garde ! » : *Hé !* (do do, *en montant*).

Douleur résignée : *Oh !* (do la, *en descendant*).

Admiration : *Oh !* (mi ré do si la sol, *en descendant*).

(1) Il ne faut pas dire ces expressions comme on chante un morceau de chant : les notes mises ici ne sont que pour donner une idée de l'air qu'on retrouve dans ces expressions dites naturellement.

Surprise : *Tiens !* (mi ré do si la sol mi, descendant puis remontant de sol à mi).
Défiance : « C'est possible, *mais* toutefois... » *mais* (fa sol fa mi ré do si la sol, montant de fa à sol, et descendant).

§3. *Des cantiques*

Puisque les airs doivent avoir un sens, et que les paroles en ont un bien déterminé, il faut, dans le choix des airs que l'on veut associer à des paroles données, s'arranger pour que les deux s'accordent dans l'ensemble. Tout le monde admet et comprend l'inconvenance qu'il y aurait à chanter un service de mort sur les airs du jour de Pâques, comme à jouer une marche funèbre à un mariage. Il arrive cependant que des chantres se contentent de constater que le rythme d'un air s'applique à la coupe des vers qui composent un chant ou un cantique, pour qu'ils l'adoptent sans s'occuper d'autre chose. Or ce n'est pas toujours que ces airs conviennent aux paroles. On peut facilement s'en convaincre en faisant attention à un certain nom-

bre d'airs légers, sautillants, et par conséquent inconvenants, sur lesquels on chante quelquefois le *Tantum ergo.* ([1])

Il y a certainement mauvais goût, pour ne pas dire plus, à transporter à l'Eglise, sur des paroles sacrées, des airs dont tout le monde peut chanter en même temps les paroles profanes ou grivoises. On peut se demander aussi si la piété y gagne à remplacer les airs graves et si bien appropriés du plain-chant, pour les hymnes d'Eglise, par les airs légers de chansons profanes.

Avant de quitter ce sujet, qu'on nous permette une remarque qui s'y rapporte. L'air sur lequel on chante des paroles a sans doute un sens; mais c'est un sens vague, très général. Ce sont les mots qui précisent le sens. Il importe par conséquent que les mots des cantiques surtout, soient parfaitement compris; autrement les cantiques manqueraient leur but. Or

(1) En transportant ainsi sur des paroles latines un air composé pour des paroles françaises, on s'expose à chanter contre toutes les règles de l'accentuation latine. Par exemple, un certain air bien connu de l'*Ave maris stella.*

on dirait qu'il est devenu de mode, surtout chez les demoiselles qui ont un peu de vogue comme chanteuses, de n'articuler que très peu les consonnes, de manière à rendre les paroles tout à fait inintelligibles. Il est arrivé plusieurs fois qu'à l'issue d'un office religieux, on s'est demandé si certain *solo* avait été chanté en latin, en français ou en italien. Transformer ainsi la voix humaine en un simple tuyau d'orgue, ce n'est vraiment pas la peine, et ce n'est pas propre à édifier. Les organistes pourraient avantageusement aussi diminuer leur jeu quand ils accompagnent un chant dont on aimerait à comprendre les paroles.

Un autre défaut c'est d'ajouter aux paroles des syllabes qui n'en font pas partie, par exemple : Heureux le cœur-*re* fidèle, où règne la fer-*re*-veur. C'est un *ampoulage* de mauvais aloi, qui va jusqu'au ridicule.

SECTION CINQUIÈME

Inflexions dans le discours et la lecture.

§1. *Le « naturel » du discours parlé.*

En général, il ne faut pas s'appliquer, dans un discours, à observer des intervalles absolus déterminés d'avance. Puisque le langage des inflexions de la voix est un langage *naturel* et non arbitraire, il faut, pour trouver les inflexions justes, consulter l'instinct.

Or c'est précisément là le difficile quand il s'agit d'un discours préparé d'avance et appris par cœur, vu que chercher d'avance les inflexions, c'est généralement les faire de travers, à cause des mille préoccupations qui masquent l'instinct. Car le raisonnement ne saurait suppléer à l'instinct : celui-ci en effet sait et fait naturellement une foule de choses que le raisonnement ne peut ni savoir ni prévoir. La science de l'instinct est parfaite, tandis que celle qui s'acquiert par l'étude ne vient que par degrés et est toujours incomplète. C'est ce qui faisait dire à Delsarte que, pour faire

par l'étude et par le raisonnement aussi bien que la nature, il faudrait avoir une science immense et être un artiste consommé.

Est-il donc inutile d'étudier ? Non, certes : quand l'étude ne servirait qu'à corriger les défauts résultant d'une éducation vicieuse, et enlever les *tics* contractés par des habitudes triviales, son rôle serait déjà bien grand, et justifierait la plus grande application. Mais elle fait plus, car, à défaut de l'instinct, elle aide à s'en rapprocher.

Pour chanter juste en parlant, c'est-à-dire, pour parler naturellement, il faut tâcher de se débarrasser de tout ce qui peut nuire à l'instinct. Plus on sera sous l'impression vive du sentiment, plus on modulera juste en parlant. Dans la conversation on chante toujours juste (1) ; pourquoi ? parce que l'on parle sans se préoccuper de sa phrase, et uniquement pour dire ce que l'on veut dire. Il en est de même de l'improvisation chaude, lorsque

(1) Nous faisons ici abstraction des défauts et des tics d'une mauvaise éducation.

l'on est pénétré de son sujet : on y parle naturellement. C'est ce que l'on constate quelquefois, d'une manière assez frappante, lorsqu'un curé qui ne prêche pas avec un ton naturel, a des avis à donner ou des reproches à faire avant son sermon : dans ses avis ou ses reproches il parle très naturellement ; mais arrivé au sermon (si celui-ci est appris par cœur), il cesse d'être naturel. Dans le premier cas il est plein de son sujet ; dans le second, la mémoire le préoccupe.

§2. *Des causes du défaut de naturel.*

On peut ramener à deux les causes qui empêchent le naturel : 1° la gêne ; 2° un défaut dans la préparation du discours.

La gêne peut être due, soit à la fatigue de la mémoire, qui n'est pas assez sûre d'elle-même ; soit à l'inexpérience du débutant ; soit à la crainte révérentielle qu'inspire l'auditoire. Quelle qu'en soit la cause, il faut travailler à la faire disparaître, car elle produit une préoccupation qui se trahit dans le débit ; souvent même

cette préoccupation est la seule chose qui paraisse *naturelle* dans le discours.

Pour faire disparaître la gêne produite par la fatigue de la mémoire, il faut si bien apprendre son discours par cœur, que rien ne soit capable d'en faire perdre le fil. Il ne suffit pas pour cela de le savoir juste assez pour le réciter comme un enfant récite sa leçon ; mais le savoir de manière à en être pénétré indépendamment presque des mots, et à se rapprocher ainsi le plus possible des conditions de l'improvisation. On sait le mot de Massillon, à qui l'on demandait quel était de ses discours celui qu'il jugeait le meilleur, il répondit que c'était celui qu'il *savait le mieux*.

Quant à la gêne provenant de l'inexpérience de l'orateur, le meilleur moyen de la faire disparaître, c'est de s'accoutumer jeune à parler devant un certain public, après exercice préalable, comme cela se fait dans les petites sociétés littéraires des collèges et séminaires. Lorsque, comme on dit, on a brisé la glace, on est plus sûr de ses moyens, ce qui enlève une grave

préoccupation. Du même coup aussi, par ces exercices répétés, on fait cesser, ou du moins l'on diminue beaucoup, cette gêne révérentielle provenant d'un auditoire qui en impose. Si l'on n'a pas eu l'avantage de ces secours préliminaires dans les collèges, il faut tâcher d'y suppléer en s'exerçant devant quelque charitable ami.

Le défaut de naturel dans le langage peut aussi, avons-nous dit, provenir de la préparation du discours.

Quand on s'adresse à un auditoire, ce doit être pour un but : on doit avoir à lui dire quelque chose qui le regarde ; et ce quelque chose, on doit avoir à cœur de le lui dire. Or souvent l'une ou l'autre de ces deux intentions manque ; quelquefois même toutes les deux font défaut. On prépare froidement un discours quelconque pour un auditoire quelconque. Ou bien encore on se propose plutôt de *faire un discours* que d'apprendre à son auditoire quelque chose dont celui-ci a besoin et qu'on tient pour cela à lui dire. Comment,

avec une semblable préparation, peut-on s'impressionner des besoins de son auditoire ? Comment peut-on se remplir de son sujet, lorsqu'on doit s'adresser, dans les mêmes termes, ou à des enfants ou à des hommes faits, à un auditoire de gens peu instruits ou à des gens lettrés, à des personnes bien disposées ou à un auditoire indifférent ? Dans des conditions semblables, ce n'est pas chose facile que d'être naturel.

Voici quelques observations qui seront d'un puissant secours pour arriver au naturel par la préparation de son discours. Pour pouvoir s'imprégner de ce que l'on va dire, il faut :

1° Avoir *un* but, et n'en avoir *qu'un* ; autrement l'attention de l'auditoire se disperse et il profitera peu.

2° Il faut s'inspirer de son auditoire et écrire *pour lui*, de sorte que, si l'on doit plus tard traiter le même sujet devant un auditoire différent, il faut revoir son travail, pour bien se mettre en rapport avec le second auditoire.

3° Il faut parler *à* son auditoire ; celui-ci doit sentir que c'est pour lui qu'on parle et que c'est à lui qu'on s'adresse, et non pas à un auditoire idéal.

4° Pour bien se remplir de son sujet, il faut être bien convaincu soi-même que l'auditoire a besoin de savoir ce qu'on veut lui dire ; par conséquent avoir bien à cœur de le lui dire, et ne pas chercher à lui dire autre chose.

5° Enfin il *faut écrire* suivant sa propre manière de parler, sauf les fautes contre la langue, qui ne font jamais partie essentielle du naturel. Il faut donc éviter les tournures étranges de phrases qui, n'étant pas dans la nature de l'orateur, ne sauraient être dites d'une manière naturelle.

Un discours ainsi préparé, étant *bien appris* par cœur, pourra être dit d'une manière naturelle.

§3. *Amplitude des inflexions dans le langage.*

La même phrase, présentant toujours le même sens, se prononce-t-elle avec les mêmes inflexions dans tous les cas ? — La

réponse à cette question est affirmative *quant au mode d'inflexions*, mais négative *quant à l'amplitude* de celles-ci. — L'amplitude ou la profondeur des inflexions varie en effet :

1° Avec l'âge de celui qui parle ;

2° Avec la qualité relative des personnes à qui l'on parle ;

3° Avec la distance à laquelle il faut faire porter la voix.

I. Comme les inflexions de la voix constituent surtout le langage de la vie sensitive, c'est dans l'enfant qu'elles sont le plus accentuées. L'enfant fait ses inflexions très profondes ; et c'est tellement naturel que, si l'on parle à un petit enfant, on cherche instinctivement à imiter ses inflexions, pour être mieux compris et plus sympathiquement écouté. Le vieillard lui fait ses inflexions peu profondes, parce qu'il est peu sensible. L'homme fait tient le milieu entre les deux. Ceci s'applique à la généralité des cas ; mais il y a les exceptions qui dépendent de la plus ou moins grande sensibilité de chacun, soit

d'une manière habituelle, soit dans des circonstances accidentelles.

II. L'amplitude des inflexions varie aussi avec la qualité relative des personnes à qui l'on parle. Plus on est intime avec celles-ci, plus les inflexions peuvent être profondes. Elles le sont d'autant moins qu'on est plus gêné avec ses interlocuteurs, quelle que soit la cause de cette gêne.

Dans la conversation ordinaire, entre personnes intimes, ou dans la discussion très vive qui fait oublier la qualité de ceux à qui l'on parle, les inflexions sont généralement très profondes. Il en est de même dans un auditoire restreint où l'on parle familièrement. Mais lorsqu'on parle à quelqu'un qui en impose par son rang, ou sa dignité, ou la crainte révérentielle qu'il inspire, les inflexions sont bien moins prononcées. A plus forte raison si l'on s'adresse à un grand auditoire à qui l'orateur doit le respect. Parler alors avec l'amplitude des inflexions que l'on peut se permettre dans un auditoire familier, c'est tomber dans le trivial et trahir une mauvaise édu-

cation. C'est quelquefois ce qui arrive, dans les maisons d'éducation, lorsqu'on fait adresser un compliment par des jeunes gens ou des jeunes personnes à quelque grand personnage qui vient visiter l'institution : sous prétexte de les faire parler naturellement, on leur fait prendre les inflexions profondes de la conversation. Quand on entend ces compliments on sent bien, sans généralement pouvoir dire pourquoi, que ce langage n'est pas naturel.

L'homme qui est sous l'influence de la crainte, ou sous la demi-influence de la boisson, et qui veut donner le change sur son état ou sur ce qu'il éprouve, exagère dans le sens opposé : il parle plus fort et fait ses inflexions plus profondes que d'habitude.

III. Enfin les inflexions varient de profondeur avec la grandeur de l'édifice où l'on parle, ou plutôt avec la difficulté plus ou moins grande que l'on éprouve à se faire entendre. En effet, plus cette difficulté augmente, plus la voix doit faire d'efforts, ce qui rend d'autant plus diffi-

ciles les inflexions profondes. Prenons, par exemple, un enfant qui interpelle son frère en lui disant : *Maman t'appelle.* S'ils sont près l'un de l'autre, l'interpellation se fera avec une inflexion finale descedante assez prononcée ; si son frère, placé plus loin, lui fait répéter son interpellation, l'enfant parlera plus fort et la finale sera bien moins infléchie ; si enfin il est obligé de parler une troisième fois, il le fera de toute sa force en martelant ses syllabes et disant presque *recto tono :* Ma-man-t'ap-pelle.

Vouloir faire des inflexions profondes dans un grand vaisseau rempli de monde, c'est tomber dans le trivial, risquer de ne pas se faire comprendre, et s'exposer à faire des éclats de voix aussi désagréables pour les auditeurs que fatigants pour l'orateur.

Le tableau suivant résume les notions précédentes.

§4. *Tableau de l'amplitude des inflexions*

	AMPLITUDES		
	1 Grande	3 Moyenne	2 Petite
I *Age* de celui qui parle	Enfance Exaltation	Age mur Force	Vieillesse Calme
III *Qualité* par rapport à l'interlocuteur	Supériorité Maîtrise	Egalité	Infériorité Crainte révérentielle
II *Distance* à atteindre	Conversation familière Intimité	Distance moyenne	Eloignement Difficultés à surmonter

SECTION SIXIÈME

De la lecture.

Il y a une grande variété dans les circonstances qui peuvent accompagner une lecture. La manière de lire en dépend.

On peut poser en règle générale que les inflexions dans la lecture doivent être d'autant moins profondes que l'on sait moins d'avance ce que l'on va lire. La raison en est bien simple : les inflexions étant l'expression du sentiment, sont évidemment d'autant plus profondes qu'on est davantage sous l'impression du sentiment. D'après ce principe il va nous être facile de préciser les différents cas.

Un auteur qui lit son ouvrage en entier ou en extraits, pour le faire valoir, est censé savoir ce qu'il y a mis. S'il lit, c'est pour aider un peu sa mémoire, et plutôt pour faire voir que ce qu'il dit est écrit. Dès lors personne n'est surpris de voir qu'il est rempli de son sujet. Aussi a-t-on droit de s'attendre qu'il lira comme s'il improvisait. Il doit donc se préparer au-

tant que s'il récitait par cœur ; et, de fait, il doit le savoir tellement qu'il n'ait besoin que rarement de regarder sur ses feuilles.

Cependant le fait qu'il les tient à la main, qu'il y regarde de temps en temps, et qu'il en tourne les pages, ôte l'illusion à l'auditoire et refroidit toujours un peu le lecteur lui-même. D'ailleurs nous avons eu occasion de remarquer que certaines inflexions profondes ne sont possibles qu'avec addition du geste ; or le geste est très gêné dans la lecture, et le lecteur doit en être très sobre, sous peine de tomber facilement dans le ridicule.

Nous supposons ici le cas le plus favorable, celui où le lecteur est vraiment plein de son sujet, et fait les inflexions justes. Mais il s'en faut qu'il en soit toujours ainsi. Le fait est que le cas des auteurs qui lisent *bien* leur propre ouvrage est rare. Le plus souvent la lecture *avec inflexions* est un *chant* plus ou moins monotone, avec des cadences qui se reproduisent périodiquement les mêmes. Aussi les

bons lecteurs sont-ils presque autant estimés que les *bons orateurs*, et sont aussi rares.

Conclusion pratique : il faut préparer les discours qu'on doit lire presque autant que ceux qu'on doit déclamer par cœur.

Mais alors pourquoi lire, puisque cela entraîne autant de préparation, et enlève des avantages.

Les raisons qui portent assez souvent à lire son discours plutôt qu'à le déclamer sont les suivantes :

1° On lit parce que c'est devenu la mode. Les Anglais ont introduit le système des *lectures*, et cette mode a été adoptée.

2° C'est moins gênant pour l'orateur, qui ne craint pas de manquer de mémoire.

3° Quand on ne tient pas tant à agir sur le cœur que sur l'intelligence, il y a plus d'autorité dans ce qui est lu, parce que les auditeurs ne craignent pas que l'orateur se laisse entraîner à dire des choses qui ne sont pas le résultat de la mure réflexion.

4° Il y a des choses qu'on ne peut pas apprendre par cœur et qu'il faut nécessairement lire.

5° Enfin quand on est enclin à se donner le moins de peine possible, c'est un moyen de s'épargner du travail, surtout si l'on s'imagine qu'on est bon lecteur, et qu'on ne se donne pas la peine de préparer sa lecture. Malheureusement c'est en cela qu'on se trompe le plus souvent.

§1. *Lecture improvisée.*

Nous appelons lecture *improvisée* celle qui se fait *ex abrupto* et sans que le lecteur sache d'avance ce qu'il a à lire. Par exemple, on sait qu'un livre est intéressant, et on le lit tout haut pour la famille ou pour un auditoire quelconque. Evidemment, il ne peut pas être question de le lire d'avance, et encore moins de l'apprendre par cœur. Comment faire pour lire le mieux possible dans ce cas ?

On ne saurait faire les inflexions justes qu'en se rapprochant le plus possible de la lecture faite avec connaissance préalable. Pour cela il faut, avant de prononcer une phrase, avoir le temps de la lire des yeux afin d'en comprendre le sens. Plus le lec-

teur aura la vue et l'intelligence prompte, plus il se rapprochera de l'idéal et plus il sera en état de donner à sa lecture les inflexions convenables. Or c'est là le difficile, car, pour ne pas interrompre la lecture par des silences fatigants, il faut prononcer une phrase tout haut en même temps qu'on lit la suivante des yeux ; et c'est ce qui fait que le nombre des bons lecteurs improvisateurs est si restreint.

De là, par conséquent, la nécessité de lire *lentement*, afin d'avoir le temps de bien comprendre ce qu'on lit des yeux pour le rendre et le parler comme il convient.

Il y a des lecteurs qui peuvent saisir, comprendre et bien rendre, extrêmement vite. Mais la lenteur est *impérieusement exigée* pour une autre raison. Pour être bien comprise, la lecture doit se rapprocher le plus possible de la parole parlée ; elle ne doit donc pas être plus rapide que celle-ci. Or la parole parlée se trouve toujours ralentie par une foule de silences, de pauses, qui passent inaperçues, mais qui

existent. Tout cela est nécessaire pour donner aux autres le temps de nous comprendre ; et instinctivement nous parlons pour être compris. Cette lenteur est tellement nécessaire pour favoriser l'intelligence chez ceux qui écoutent, que les orateurs qui parlent trop vite ne sont pas aimés, sont fatigants, et sont moins bien compris. L'auditeur en effet n'est pas dans la même position que l'orateur. Celui-ci sait d'avance ce qu'il doit dire ; l'auditeur au contraire ne peut comprendre qu'au fur et à mesure de la parole de l'orateur. Aussi l'orateur ne doit-il négliger aucune circonstance qui puisse faire *pressentir* à son auditoire ce qu'il doit lui dire. Tout ceci s'applique, proportion gardée, au lecteur, qui, lui aussi, voit d'avance des yeux et comprend avant d'avoir parlé.

Malheureusement le lecteur improvisateur se laisse trop facilement entraîner à ne s'occuper que de ce qu'il voit des yeux, et à le rendre aussi vite que possible. Beaucoup de lecteurs même se font une *gloire* de lire vite, et ne pensent qu'à

faire admirer leur facilité à saisir les mots et la volubilité de leur parole. Ils sont cependant bien loin de leur compte, car ces lecteurs se font détester.

Il faut donc lire lentement. Mais cela ne suffit pas. Pour lire naturellement, il faut parfaitement saisir et comprendre le sens de ce qu'on lit. Or la plupart des lecteurs n'en ont pas le temps. A peine ont-ils celui de prévoir les circonstances les plus essentielles de la ponctuation, et c'est là leur seul guide. Aussi le plus grand nombre des lecteurs improvisateurs se trouvent dans une condition bien plus défavorable que les auteurs qui lisent leurs propres ouvrages ; de sorte que *la plupart* lisent mal.

Il y a cependant des exceptions, comme partout dans les choses humaines. Il y a des personnes qui, à l'avantage de saisir très rapidement le sens de ce qu'elles lisent des yeux, ont de plus le bien rare talent de s'impressionner très promptement de ce qu'elles comprennent, et de le rendre très naturellement. Mais ces per-

sonnes si bien favorisées pour elles-mêmes n'en sont pas moins obligées de lire lentement en faveur des auditeurs, pour les raisons données plus haut.

Comme conclusion pratique, nous dirons donc :

1° Il est bon de contrôler sa manière de lire par le témoignage de personnes assez impartiales pour dire la vérité ; ce qui est rare, parce qu'on craint de froisser les personnes qui se font illusion à ce sujet : il y en a plus qu'on pense qui croient très bien lire, et qui seraient des plus surpris si on leur disait qu'ils lisent mal. Ce qu'il y a de curieux, c'est que souvent ces tristes lecteurs sont les plus empressés à saisir toutes les occasions de lire tout haut, sans s'apercevoir qu'ils sont ennuyeux et fatigants.

2° C'est le cas de faire les inflexions peu profondes, et de ne faire que les essentielles.

3° *Lire lentement* et respirer largement, pour faciliter le naturel chez le lecteur, et l'intelligence chez l'auditeur.

§2. *De la lecture recto tono.*

Que penser de la lecture *recto tono* (sans aucune inflexion) en usage dans beaucoup d'institutions pour ce qu'on appelle les lectures courantes, et aussi très employée dans les prônes pour la lecture de certains documents ?

D'après ce que nous venons de voir sur la difficulté de bien lire en faisant les inflexions de la parole parlée, on peut prévoir que la réponse ne sera pas trop défavorable à la lecture *recto tono.* Celle-ci évidemment ne s'adresse ni aux sens ni au cœur : elle n'atteint que l'intelligence. Elle est aux oreilles ce que la vue d'un texte est aux yeux. C'est le langage articulé dépouillé de tout ce qui peut émouvoir et toucher. Il peut donc convenir dans les circonstances où l'on ne cherche qu'à instruire, où l'on ne fait appel qu'à la raison froide.

D'un autre côté, s'il y a peu de lecteurs capables de bien lire avec les inflexions de la parole parlée, il y en a bien peu aussi qui ne puissent faire d'excellents lecteurs

recto tono. Il suffit en effet pour cela de lire lentement, de faire largement les pauses indiquées par la ponctuation et de respirer à son aise. — Nous faisons ici abstraction de l'articulation, dont nous aurons à nous occuper longuement plus tard, et qui est nécessaire dans toute espèce de lecture ou de parole publique. Comme dans ce genre de lecture, il n'y a pas à s'occuper des inflexions, il suffit de prévoir juste assez pour ne pas séparer les quelques mots qui, dans toute phrase, doivent nécessairement aller ensemble. Or cela est facile pour tout le monde. Dans tous les cas, avec de l'exercice, on peut y arriver.

S'ensuit-il que la lecture *recto tono* doive être toujours préférée ? Non certainement : il ne faut rien exagérer. La lecture *recto tono* n'est qu'un pis-aller. Mais il y a bien des circonstances où elle est réellement préférable. Entre une mauvaise lecture avec inflexions et une bonne lecture *recto tono*, il n'y a pas à balancer. D'ailleurs il y a des cas où une lecture *recto tono* sera bien comprise de tout le

monde, parce qu'il n'y aura pas une syllabe de perdue, tandis que, dans une lecture avec inflexions, il pourra y avoir, non seulement des syllabes, mais même des mots perdus par la chute de la voix à la fin des phrases, surtout de la part de personnes dont la voix est faible. En outre une personne à la voix faible pourra prendre, dans la lecture *recto tono*, un ton de voix suffisamment haut, pour être bien entendue du commencement à la fin, et cependant ne pas trop se fatiguer.

Dans les communautés où il y a lecture à table pendant le repas, et où il est d'habitude de faire lire tout le monde à tour de rôle, il vaut mieux maintenir la lecture *recto tono*, parce que c'est le genre de lecture le plus favorable pour se faire entendre malgré le bruit ordinaire aux réfectoires.

Toutefois il est bon, dans les écoles, d'accoutumer les enfants à lire avec les inflexions de la parole parlée, parce que c'est la manière la plus intéressante et la plus naturelle de lire. D'ailleurs, dans la

famille, dans les réunions familières, où l'on est plus à son aise, on arrive plus aisément à lire avec les inflexions justes. Néanmoins on peut se demander s'il ne vaudrait pas mieux *commencer* par faire lire les enfants *recto tono*, et ne les mettre à la lecture avec inflexions que lorsqu'ils savent déjà bien lire leur texte, et qu'ils sont assez avancés pour en avoir l'intelligence. Il est rare que le ton que prennent les petits enfants à l'école ne soit pas faux ; et ils s'habituent ainsi tout jeunes à des ritournelles dont la monotonie et le peu de naturel sont fatigants, et dont ils ne se corrigent que très difficilement.

Mais comment faire la lecture *recto tono* ? Peut-on s'y permettre certaines petites inflexions ?

Quant à ne pas faire les inflexions de la parole parlée, il faut les laisser complètement de côté. Ce n'est pas la peine, pour éviter de faire des inflexions *peu naturelles*, d'en faire de complètement arbitraires et qui ne sont *pas naturelles du tout*. Ainsi, par exemple, il y en a qui montent d'un

ton sur la dernière syllabe de chaque phrase ; d'autres font leur finale plus compliquée : en désignant par *do* le ton général de la lecture, ils prennent pour terminer chaque phrase une ritournelle qu'on peut rendre approximativement par les notes *do*, *ré*, *do*, *si*, *la*, *do*. Ces chants et d'autres encore n'ont rien de naturel. Quant à *chanter*, qu'on chante juste ; sinon, qu'on lise *recto tono* absolument sans aucune inflexion.

§3. *Les citations.*

Comment faut-il faire les *citations* dans le discours parlé, et dans la lecture *recto tono ?*

Les citations sont ou des documents importants pour la cause que soutient l'orateur, ou ce sont des autorités citées en passant pour appuyer et confirmer ses assertions. C'est dans cette dernière catégorie que rentrent les textes cités de l'Ecriture Sainte ou des Saints Pères dans les sermons. Il importe donc que les citations, quelle que soit leur nature, soient

remarquées, et ne demeurent pas confondues avec le reste du discours.

Quand la citation consiste dans un long document, il faut le lire, non seulement pour s'éviter la peine d'apprendre par cœur un long passage qui n'est pas du cru de l'orateur, mais aussi et surtout pour lui donner toute sa valeur. Autrement les auditeurs pourraient croire, et en général seraient portés à croire, que la citation faite de mémoire n'est pas rigoureusement conforme au texte, ce qui lui ôterait de son autorité.

Il n'en est pas de même des textes d'Ecriture Sainte, et autres citations courtes, qui peuvent revenir souvent. Il serait fastidieux d'interrompre à chaque instant son discours pour lire une phrase ou deux. Dans le cas des citations courtes, on a assez de confiance dans la mémoire de l'orateur pour être persuadé qu'il cite exactement. Seulement il faut que la citation soit reconnue comme telle, si l'on veut qu'elle fasse autorité. C'est là l'important et aussi le difficile.

Les Anglais, pour les textes d'Ecriture Sainte, ont un avantage sur les Français : la langue anglaise a, pour le texte de la Bible, une terminologie spéciale, qui fait reconnaître, à la simple audition, les citations des Saintes Ecritures. Les Français, quand ils veulent s'appuyer sur l'Ecriture Sainte, sont obligés de la citer en latin, sauf à en répéter la traduction en français. Mais il y a bien d'autres citations qui ne sont pas de l'Ecriture Sainte, et pour lesquelles on n'a pas la ressource du latin. D'ailleurs le latin luî-même, combien le comprennent ? Et comment ceux qui ne le comprennent pas pourraient-ils distinguer si la traduction a précédé ou suivi le texte latin ?

Même lorsque l'on emploie les locutions « dit un tel, dit tel auteur », on voit bien quand commence la citation, mais rien n'indique quand elle finit. Et cependant, pour le but que se propose l'orateur en citant, il importe bien de distinguer ce qui appartient à la citation de ce qui n'est que la parole de l'orateur.

Pour cela il faut citer comme si on lisait,

c'est-à-dire, conformément à ce que nous avons remarqué pour la lecture, on fera les inflexions moins profondes que dans le discours parlé. On pourra avec cela prendre un ton plus solennel, on appuiera davantage sur toute la citation. A la fin, on reprendra son ton habituel. C'est surtout dans le texte qui d'habitude sert d'introduction à un sermon, qu'il faut avoir soin d'éviter les inflexions profondes.

Voilà pour le discours parlé. Comment maintenant faire les citations dans la lecture, pour les distinguer du texte courant ?

Si la lecture se fait avec les inflexions de la parole parlée, les règles sont les mêmes que pour les citations dans le discours parlé. On doit en dire autant des notes au bas des pages, quand on juge à propos de les lire : il faut que les notes, comme citations, se détachent nettement du texte courant. Lorsque la citation ou la note est longue, ce qui arrive quelquefois, il ne suffit pas d'une pause à la fin, avant de reprendre le texte de l'ouvrage : il est bon, dans ce cas, de dire à la fin de la citation ou de la note : « fin de la cita-

tion », ou « fin de la note ». — Il arrive quelquefois que l'indication d'une note est marquée au milieu d'une phrase. Il va sans dire qu'il ne faut pas interrompre la phrase, mais la terminer, avant de lire la note, à moins que celle-ci ne soit très courte ; mais alors il faut reprendre la phrase pour ne pas nuire à l'intelligence du texte courant.

Si la lecture se fait *recto tono*, la différence est plus difficile à faire sentir. Elle peut se faire, ou par un changement de ton, par exemple, lire un peu plus bas (non pas moins fort) ; ou par un changement de vitesse, lire, par exemple, un peu plus lentement. Dans tous les cas, quand on a fini la citation, outre le retour au ton ou à la vitesse primitive, il est bon de faire une pause assez longue pour montrer qu'on revient au texte.

ARTICLE SECOND

COLORIS DES SONS — VOYELLES

Tous les sons, à quelque degré de l'échelle diatonique qu'on les considère, sont

susceptibles de modifications, qui, sans changer leur tonalité ni leur timbre, leur font présenter des aspects divers. Par analogie avec les nuances des rayons lumineux, on a appelé *coloris* des sons ce nouvel aspect qu'ils sont susceptibles de présenter.

Le coloris des sons dépend du nombre et de l'espèce des harmoniques musicales du son principal, qui se font entendre en même temps. Il en résulte pour l'oreille cette qualité qui permet de distinguer les sons voyelles les uns des autres. Le nombre des sons voyelles en usage dans les différentes langues parlées varie avec celles-ci. Mais, quelles que soient ces langues, les voyelles peuvent se ranger en trois groupes ou familles, suivant qu'elles sont sonores, ou comprimées, mitoyennes, ou neutres.

La langue française, une des plus riches en voyelles, en admet seize parfaitement caractérisées, et dont nous donnons le tableau, d'après Delsarte. C'est la voyelle normale *a* et la voyelle nasale *an*, qui ser-

vent à Delsarte comme de types générateurs des autres voyelles. L'*a*, en français, prend trois sons bien distincts: *à* grave (comme dans *âme*), *á* aigu (comme dans *animal*), *a* normal (comme dans la finale de presque tous les mots terminés en *a*, ai*ma*, sol*dat*). Delsarte fait de ces trois *a* comme les chefs de file des trois groupes de voyelles, telles qu'indiqués au tableau.

§1. *Tableau des voyelles de la langue française.*

A
An

à	a	á
o	e	è
au	eu	é
ou	u	i
on	un	in
1	3	2

Voici, en trois colonnes, correspondant à celles du tableau §1, des mots dont la prononciation bien connue servira à caractériser les sons respectifs du tableau.

§2. *Sons des voyelles.*

1	3	2
*â*me	l*à*	*a*nim*a*l
h*o*mme	l*e*, s*eu*l	l*e*ttre
c*ô*te	j*eû*ne	bont*é*
c*ou*c*ou*	j*u*j*u*b	jol*i*
b*on*	br*un*	br*in*

Ces sons voyelles sont très distincts, et comprennent tous les sons reçus dans la

Nota.—M. l'abbé Delaumosne, page 13 de son traité: *Pratique de l'Art oratoire, par Delsarte,* s'est trompé en mettant la colonne excentrique comme concentrique et *vice versa.* Pour constater cette erreur, il suffit d'appliquer les principes de Delsarte; mais ce qui lève tout doute, je suis en possession d'un petit tableau des voyelles tracé au crayon pour moi par Delsarte lui-même, et il est conforme au tableau ci-dessus.

T.-E. Hamel.

langue française. Les trois groupes qu'ils forment sont nettement caractéristiques. Le groupe 1, plus sonore, plus ample que les autres, est plus caractéristique de l'action, comme aussi de l'état sensitif ; c'est le groupe excentrique. Le groupe 2, plus intentionnel, plus caché, plus souffrant, est nettement concentrique. Le groupe 3, plus neutre, est normal.

§3. *Variation des sons voyelles.*

On serait dans l'erreur si l'on croyait que ces voyelles types sont absolument fixes comme sons. Dans le langage parlé, tous les sons peuvent varier légèrement de manière à se rapprocher des sons du groupe voisin. Prenons, par exemple, cette phrase : *N'est-ce pas honteux ?* Si elle est dite sous l'impression d'un mépris indigné, toutes ses voyelles prendront une teinte qui les inclinera vers les sons 1 du tableau considéré comme type fixe. Si, au contraire, elle est dite avec dépit, les sons des mêmes voyelles inclineront vers les sons 2.

On voit donc que les sons de la langue figurés par l'écriture, ne sont pas rigoureusement fixes. Cependant, dans la lecture, surtout la lecture *recto tono*, il faut s'en tenir aux sons fondamentaux du tableau, parce que la lecture ne comporte pas l'exagération de sentiments qui justifierait la modification. Dans le discours parlé, il est loisible à l'orateur de faire dévier légèrement le son, sous l'impression du sentiment. Toutefois on ne doit guère se le permettre que dans le discours familier, dans l'intimité, à moins qu'on ne soit sous l'empire d'une grande passion ou émotion.

ARTICLE TROISIÈME

LE TIMBRE

Les sons de même hauteur dans l'échelle diatonique et de même coloris, peuvent encore différer par une troisième propriété, leur *timbre*. Le timbre est cette qualité du

son qui permet de distinguer les différentes espèces d'instruments, comme aussi les voix humaines les unes des autres. Le timbre est le résultat des harmoniques et des vibrations de toutes sortes qui accompagnent le son principal du corps sonore. C'est le timbre qui donne aux instruments et aux voix leur physionomie spéciale, qui permet de les classer comme nous l'avons fait dans le tableau général des sons, (page 44).

Le timbre n'est pas inaltérable. On peut le modifier par la culture et se fabriquer une voix.

Une voix naturelle est presque toujours plus ou moins altérée par une foule d'influences délétères. Avec une culture intelligente et persévérante, on finit par se débarrasser de la plupart des défauts saillants ; et, pour peu qu'on soit naturellement doué, on peut arriver à une voix agréable et même sympathique, en même temps que puissante. Il n'y a personne qui n'ait été à même de constater la grande différence qu'il peut y avoir entre une

voix bonne mais inculte, et la même voix cultivée. Que de fois n'entend-on pas dire : « Quelle belle voix ! — si elle était cultivée » !

§ unique. *Défauts de la voix.*

Les principaux défauts à éviter sont ceux des voix caverneuses, des voix nasillardes, des voix aigres. Ce n'est pas du premier coup que l'on réussit à s'en corriger : il faut y mettre beaucoup de bonne volonté et de la constance, sans se laisser décourager par l'insuccès apparent des premiers efforts.

Tout en travaillant à se corriger de ses défauts, il faut bien se garder de dépasser le but, ce qui ferait arriver à une voix, non plus seulement cultivée, mais *maniérée*. Ce serait tomber dans un autre défaut, plus froissant peut-être que le défaut de culture. Dans une voix inculte, on admire sans réticence les qualités naturelles : dans la voix maniérée, on ne peut s'empêcher d'être choqué de la prétention qui s'affiche par l'affectation.

Le *maniérage* vient généralement de l'imitation ou exagérée, ou faite sans discernement. Il y a en effet dans l'imitation un danger que nous croyons utile de signaler.

Une personne qui excelle à quelque point de vue, a presque toujours, à côté de ses excellentes qualités, quelques petits défauts, qui disparaissent presque, ou plutôt qu'on pardonne facilement à cause des bonnes qualités prédominantes. Or, comme un défaut frappe toujours davantage parce que c'est une faiblesse, il arrive très souvent qu'on prenne le défaut pour la qualité, et que, tout en croyant imiter celle-ci, c'est le défaut qu'on s'efforce de reproduire. En voici un exemple : Vers le milieu du siècle dernier, l'abbé Holmes jouissait d'une réputation considérable, bien méritée, comme orateur de la chaire : il enthousiasmait ses auditeurs. Bien qu'il sût parfaitement le français, il avait conservé un accent anglais assez prononcé, qui, en trahissant son origine étrangère, ajoutait un certain charme à sa parole française si

élégante d'ailleurs. Plusieurs jeunes Canadiens de talent, voulant se modeler sur le célèbre orateur, s'empressèrent avant tout d'imiter son accent anglais sans remarquer que ce qui n'était pas un défaut chez un étranger comme M. Holmes, en était un énorme pour des Canadiens-français. C'était dépasser le but dans un sens, sans l'atteindre dans l'autre.

CHAPITRE SECOND

LA PAROLE

Nous avons étudié la voix dans ses éléments intimes : ses inflexions, son coloris, et son timbre ; c'est-à-dire, la voix en elle-même. Il nous reste encore à l'étudier comme parole oratoire, afin de lui donner toute sa valeur dans le discours, ce qui comprend trois choses : 1° l'intensité de la parole, 2° son rythme, 3° ses interruptions.

ARTICLE PREMIER

INTENSITÉ

L'intensité ou la force de la voix doit être en rapport avec les difficultés plus ou moins grandes qui s'opposent à ce qu'on soit bien compris.

Dans la conversation, il suffit de parler pour être entendu nettement de ses inter-

locuteurs, et pas plus. S'il y a plusieurs groupes dans un même appartement, il ne faut pas que la voix de celui qui parle domine la conversation des autres. Rien n'est fatigant comme d'entendre quelqu'un qui, s'étant accoutumé à parler très fort, semble, partout où il se trouve, vouloir s'imposer à tout le monde, et forcer toutes les autres conversations à cesser, pour se faire entendre seul.

Il arrive cependant quelquefois, même dans la conversation ordinaire, que la voix s'élève sans préméditation, par exemple, lorsque l'on s'échauffe dans la discussion, et chaque fois qu'il y a contradiction entre les interlocuteurs. On y est porté instinctivement par l'idée inconsciente qu'en haussant le ton, on va imposer ses raisons à son adversaire.—De là, la nécessité de s'observer pour ne pas s'oublier, ni dépasser les bornes d'une honnête discussion.

Il n'en est pas de même dans l'émotion. Plus on est vraiment ému, moins on parle fort. Un ami (1) en rencontre un autre et

(1) Exemple donné par Delsarte.

l'invite à déjeuner. Il ne soupçonne rien, et parle fort. L'autre lui apprend qu'il vient d'éprouver un grand malheur, par exemple, qu'il vient de perdre un enfant chéri. A cette triste nouvelle, la voix du premier devient éteinte et voilée. Dans l'émotion, disait Delsarte, on dirait que le cœur monte à la gorge et étouffe la voix. Par contre, la douleur exagérée, fausse, nerveuse, s'exprime par une grande intensité de voix.

Lorsque, au lieu de la simple conversation, il s'agit de parler dans un grand édifice, surtout s'il y a beaucoup de monde, il faut sans doute parler fort ; toutefois l'orateur doit éviter une trop grande fatigue. Il doit viser à l'ampleur de la voix plutôt qu'à la force. L'ampleur des sons dépend moins de la poitrine que de la bouche ; c'est le contraire pour la force. Or on fatigue plus par les efforts de poitrine que par ceux des muscles de la bouche. Sans doute un son fort se fait mieux entendre qu'un son faible. Et c'est, à ce point de vue, un avantage des poitrines fortes sur les poi-

trines faibles. Mais ce n'est pas une raison pour que celles-ci s'épuisent en essayant de parler fort, puisque ce n'est pas nécessaire pour être compris. C'est ici surtout qu'il est important de parler lentement et d'articuler nettement, sans craindre une certaine exagération de l'articulation. On pardonnera volontiers celle-ci, quand on comprendra, grâce à elle, malgré la faiblesse de la voix.

Un grand point, pour se faire écouter, c'est de bien faire entendre la première phrase. Pour cela, il faut profiter de ce que généralement tout le monde est disposé à faire silence pour écouter les premiers mots de l'orateur. Il ne faut donc pas se précipiter, mais attendre que le silence se soit fait. Puis on prononce lentement et en articulant bien les premiers mots, sans parler trop fort, assez cependant pour que les articulations des consonnes se rendent, ainsi que les sons, aux derniers rangs des auditeurs. Si l'on a réussi à se faire comprendre, on sera écouté jusqu'à la fin. Une précaution nécessaire à

prendre, c'est que la voix, dans toutes les inflexions que demande le discours, reste homogène du commencement à la fin.

Les poitrines faibles sont souvent portées à procéder par éclats de voix. On fait un effort plus grand que ce qu'on est capable de soutenir, puis la voix tombe. Outre que ces alternatives sont désagréables, comme les sons faibles sont plus difficilement entendus par contraste avec les sons forts, l'auditoire fatigue et finit par se lasser : il n'écoute plus.

Le défaut d'homogénéité se fait sentir d'une autre manière, plus ou moins chez tout le monde : je veux parler des cadences finales des phrases, quand on ne s'en défie pas. Il y en a bien peu qui songent à donner du volume à leur voix pour les chutes finales. Il en résulte que l'on perd beaucoup de mots, et parfois le sens complet d'une phrase. C'est donc un point sur lequel il est important de s'exercer avec soin.

Ce qui se fait par calcul suivant les circonstances où un orateur peut se trouver

placé, s'observe instinctivement suivant la position sociale de celui qui parle, dans la conversation. L'homme du peuple, ou des classes inférieures de la société, n'est pas accoutumé à se contrôler pour ce qu'il a à dire. Agissant plus sous l'influence de la vie que sous celle de l'intelligence, il sent peu le besoin de cacher son sentiment, et il parle fort, même dans la conversation. L'homme instruit, au contraire, qu'on doit toujours supposer faire partie de la société cultivée, ne s'abandonne jamais complètement ; il s'observe et ne dit que ce qui suffit pour être entendu.

Dans l'intimité cependant, et lorsqu'il n'y a aucune raison spéciale de se défier, il arrive souvent que même l'homme de bonne société se laisser aller à parler fort.

Ces diverses circonstances sont résumées dans le tableau suivant de l'intensité de la voix.

§ unique. *Tableau de l'intensité de la voix*

	INTENSITÉ		
	1 Voix forte	3 Voix moyenne	2 Voix faible
I Situation physique	Grand auditoire	Auditoire moyen	Conversation Intimité
III Situation morale	Excitation Douleur exagérée Grande joie	Calme Résignation Indifférence	Emotion Sympathie Ruse *A parte* Douleur vraie
II Situation sociale	Peuple	Bourgeoisie	Société délicate, instruite

ARTICLE SECOND

RYTHME

Le rythme règle la succession des sons quant à leur vitesse. Il en est du discours comme du chant musical : le débit peut être lent ou rapide. Ce qui a été dit de la force du son par rapport à l'émotion, peut se dire aussi de la vitesse du langage : cette vitesse semble être en raison inverse de l'émotion. La précipitation dans la parole indique par conséquent absence d'émotion du cœur. C'est ce qui se vérifie généralement dans la lecture, et c'est souvent aussi le cas dans le débit d'un discours appris par cœur, surtout chez les débutants. Ceux-ci en effet sont le plus souvent préoccupés de leur gêne ; la mémoire chez eux remplace le sentiment, et l'inquiétude remplace l'émotion : or l'inquiétude est dans l'intelligence et non dans le cœur. C'est ce qui rend facile de reconnaître quelqu'un qui récite et quelqu'un qui improvise. Au reste la précipitation n'a pas seulement l'inconvénient d'accuser

un homme qui parle sans l'influence du cœur ; elle nuit encore à l'effet du discours, d'après ce que nous avons déjà dit sur la nécessité d'une certaine lenteur dans la parole pour qu'elle puisse être bien goûtée.

Cette lenteur ne doit pas être uniforme. Le discours improvisé, en effet, est entrecoupé d'une foule de petits silences qui lui constituent une lenteur *sui generis*. Ces petits silences passent inaperçus des auditeurs ; mais il n'en est pas de même de leur omission. Un professeur qui, par trop de facilité et trop de volubilité, parle presque sans interruption, est très fatiguant et surtout endormant, parce qu'il ne laisse rien à faire à ses auditeurs, qui sont purement passifs ou étrangers à son discours. Une certaine hésitation chez l'orateur, qui, par exemple, cherche l'expression pour rendre une idée qu'il a déjà fait entrevoir, intéresse l'auditoire. Chacun cherche le mot et voudrait le suggérer ; tout le monde travaille. Quand l'orateur trouve le mot propre, chacun s'applaudit intérieurement, comme s'il l'avait suggéré. Il ne faut pas

toutefois que cette hésitation soit affectée. En général, les mots, et à plus forte raison, les syllabes, qui vont naturellement ensemble, doivent se suivre comme les sons d'un orgue, c'est-à-dire, de manière que la fin d'un mot soit liée au commencement du suivant, à moins qu'on ne les sépare par un silence significatif.

Il y a pourtant à cette règle une exception qui vient d'une circonstance extrinsèque. Certains édifices très sonores prolongent les sons et les font empiéter les uns sur les autres lorsqu'ils se suivent de trop près ; ce qui rend le discours confus. Il faut alors saccader les syllabes, les séparer les unes des autres, et laisser à la sonorité de l'édifice le soin de prolonger et de relier les sons. Cette nécessité est une véritable difficulté, qui exige un exercice particulier préalable ; mais il faut bien s'y astreindre, sous peine de n'être pas compris.

Aussi lorsqu'on doit parler souvent dans un grand édifice, il est bon de l'étudier au point de vue de la sonorité. Souvent il

suffit de parler dans une direction déterminée pour se faire bien entendre partout, tandis que la moindre déviation peut empêcher une partie de l'auditoire de comprendre. Quand on ne parle qu'en passant et pour la première fois dans un édifice, il est toujours prudent de s'informer de la meilleure position à prendre.

ARTICLE TROISIÈME

DES INTERRUPTIONS DANS LE DISCOURS

Nous avons dit que le discours improvisé est entrecoupé de petits silences.

Avec un peu d'observation, on constate qu'il y a des silences *significatifs* et d'autres qui ne proviennent que de la nécessité de respirer.

SECTION PREMIÈRE

Silences significatifs

Les silences significatifs sont ceux qui sont employés quand on veut préparer ce

qu'on a à dire. Or, si l'on consulte la nature, en observant ceux qui parlent naturellement et d'une manière intéressante, on constate que l'on fait silence en parlant, dans trois circonstances principales.

1° Quand on veut attirer l'attention de son auditoire ;

2° Quand on passe d'une idée à une autre, ou pour faire ressortir une phrase incidente ;

3° Chaque fois qu'on peut faire pressentir ce qu'on a à dire.

De là nous pouvons conclure qu'il faut faire un silence après les interjections, ainsi qu'après les conjonctions qui ne sont pas purement copulatives.—Exemple : les fleurs sont belles, mais....se fanent bientôt.

Il faut un silence après une inversion.—Exemple : il faut travailler pour vivre.—Pour vivre....il faut travailler.

Il faut en général faire attendre le complément d'un verbe ou d'une préposition, quand on peut faire pressentir ce complément, ou quand on peut exprimer par le

geste ses qualités sous-entendues.—Exemple : ce loup rencontre....un dogue.

Dire qu'il y a des silences significatifs, c'est dire qu'il y en a qui ne le sont pas. Parmi ces derniers sont ceux qu'exige le besoin de respirer.

SECTION SECONDE

Respiration

La respiration est indispensable. Il faut donc en trouver le temps.

La respiration simplement nécessaire doit passer inaperçue. Elle doit se faire souvent, naturellement, sans fatigue. On profite le plus souvent pour respirer du temps des silences significatifs. Comme le langage naturel est rempli de ces silences, il en résulte que la respiration est d'autant plus facile qu'on parle plus naturellement.

§1. *Respiration significative.*

La respiration peut devenir significative. Dans ce cas, il faut y distinguer trois

temps : 1° l'aspiration, 2° l'expiration, 3° la suspension entre les deux.

L'aspiration est plus *vitale* ; l'expiration plus *intelligente*. L'aspiration caractérise la douleur, la crainte, la dissimulation ; l'expiration au contraire caractérise plutôt l'abandon de l'âme, la résignation, la confiance, la tendresse, l'insouciance et par suite aussi la légèreté. La volonté réfléchie se manifeste davantage pendant l'expiration ; c'est pendant l'expiration que l'on parle.

La suspension caractérise la réticence, l'inquiétude, l'indécision. — Exemple sur *Eh !* (surprise craintive).

La respiration généralement ne s'entend pas. Mais il y a des cas où elle est bruyante, spasmodique, intermittente.

§2. *Le soupir.*

A la respiration non bruyante se rapporte le *soupir*. Le soupir est, ou bien une profonde et lente aspiration suivie d'une expiration rapide ; ou bien c'est une prompte aspiration suivie d'une expiration plus lente.

Il y a deux proverbes relatifs aux soupirs :

1° « Cœur qui soupire n'a pas tout ce qu'il désire. »

2° « Cœur content soupire souvent. »

Ces proverbes, contradictoires dans l'expression, ne se contredisent pas en réalité : il y a soupirs dans les deux cas, mais ils ne sont pas de même nature.

Lorsque c'est l'aspiration qui domine, c'est la vie sensitive qui se manifeste surtout ; il y a plus de chagrin, plus de peine sentie. C'est ce genre de soupir qui vérifie le premier proverbe.—Exemple : « Ah ! que c'est triste ! »

Si c'est l'expiration qui domine, il y a repos, satisfaction, contentement, ou s'il y a chagrin, il y a résignation. C'est alors que se vérifie le second proverbe.—Exemple : (en s'étendant sur un fauteuil) « Ah ! je suis content. »

Le soupir peut être spasmodique ; c'est ce qui arrive lorsqu'il succède à une grande douleur, qui a produit des pleurs. C'est la transition entre les sanglots et le calme.

Là encore, et même d'une manière plus marquée, se manifeste la différence entre les deux espèces de soupirs.

Ainsi un enfant qui a été corrigé, et qui n'accepte pas son sort, ou qui est sous l'influence de la colère, fait prédominer les spasmes d'aspiration. Si l'enfant, corrigé justement, reconnaît sa faute, s'il est résigné à son sort, ce sera l'expiration qui dominera.

§3. *Les sanglots.*

A la respiration bruyante doivent se rapporter les sanglots et le rire.

Les sanglots, toujours accompagnés de pleurs, sont ou des séries d'aspirations bruyantes, rapides, comme convulsives, suivies d'une longue expiration ; ou bien des séries d'expirations rapides, suivies d'une longue aspiration.

Le caractère des pleurs varie avec la forme des sanglots. Le sanglot d'aspiration est plus le résultat du sentiment ou de l'émotion physique ; il est moins réfléchi : c'est la vie qui s'exprime. Le sanglot d'expiration est plus volontaire ; il expri-

me plus la possession de soi-même : il est plus réfléchi.

Chez les petits enfants, surtout chez ceux que les parents ont habitués à se calmer en leur accordant ce qu'ils désirent avoir, on peut facilement constater s'ils pleurent sous l'influence d'une douleur vraiment sentie, ou s'ils le font par calcul et parce qu'ils ont l'expérience que c'est le moyen d'obtenir ce qu'ils convoitent. Dans le premier cas, l'aspiration domine ; dans le second, c'est l'expiration : l'enfant *pousse* ses pleurs.

Le sanglot d'aspiration, produit sous l'influence de la nature, met du temps à se calmer ; les autres, plus volontaires, se calment de suite. Donnez à l'enfant ce qu'il veut obtenir par ses cris, et ses sanglots cessent immédiatement. Mus par une tendresse inintelligente, beaucoup de parents se laissent prendre à ce petit manège, et ils ont bien tort. Ils paient généralement bien cher plus tard leur condescendance plus égoïste que raisonnée.

Les sanglots des personnes qui parlent

en pleurant sont des sanglots d'expiration et dépendent beaucoup de la volonté. Quand les sanglots sont d'aspiration, marque d'une douleur indépendante de la volonté, il est très difficile, pour ne pas dire impossible, de parler en même temps. Aussi instinctivement nous sommes moins touchés par les sanglots d'une personne qui parle en pleurant, que lorsque les sanglots étouffent la voix de la personne qui pleure.

§4. *Le rire.*

L'action de *rire*, si différente du sanglot dans sa signification, a pourtant beaucoup d'analogie avec lui. C'est une succession de sons forts, courts, précipités, monotones, produits par expiration spasmodique, le tout suivi d'un son plus ou moins éclatant, plus ou moins prolongé, résultant d'une profonde et bruyante aspiration.

C'est dire que le rire est plus réfléchi que le sanglot, et qu'il y entre plus de volontaire. Aussi est-il susceptible de significations spéciales exprimant, outre la

joie, l'état particulier de l'âme de celui qui rit. Il peut recevoir des modifications volontaires, résultat soit d'habitudes contractées de soi-même, soit d'influences reçues du milieu où l'on s'est trouvé.

Le son des sanglots est un son généralement sourd et de poitrine, tandis que le son du rire est un son vocal dans lequel on distingue nettement une des voyelles. Celle-ci dépend de l'état ou sensitif, ou animique, ou intellectuel dans lequel se trouve celui qui rit. Le rire donne alors à la voix le son des voyelles correspondantes.

Ainsi, en nous plaçant d'abord en dehors des expressions volontaires qui résultent d'habitudes n'ayant rien à faire avec les significations animiques, celui qui rit sous l'impression subite d'un sentiment de plaisir irrésistible, fait entendre une des voyelles graves *â*, *o*, *au*, *ou*, que nous avons désignées par le chiffre 1, et qui expriment plus spécialement l'état sensitif. C'est le rire qu'affecte l'homme du peuple, qui rit sans contrainte, parce qu'il n'est pas habitué à restreindre ses mani-

festations animiques, et qui, par suite, se laisse aller facilement à exprimer sa joie en riant, comme on dit, *à gorge déployée*. C'est un rire franc, qui n'a pas de cachette. Aussi n'est-il pas toujours sans inconvénient, parce qu'il peut faire connaître un état qui devrait être voilé. En effet, ce rire, à l'état exagéré, est celui de l'orgie.

L'homme modéré, calme, de la bonne société, habitué à se contrôler lui-même, évite toutes les expressions exagérées, et il a soin de ne jamais se laisser aller à ces rires qui sont, en quelque sorte, caractéristiques de la vie animale. En cela il ne fait pas d'hypocrisie : il exprime réellement sa joie et il rit ; mais il ne s'abandonne pas, il se renferme dans des bornes modérées. Son rire, au lieu de faire entendre les voyelles graves, fera entendre une des voyelles mitoyennes, que nous avons notées du chiffre trois. Ce ne sera que par échappée, et en passant, qu'il rira d'une manière éclatante ; mais il se réprimera aussitôt grâce à la réflexion qui lui est habituelle.

Nous avons vu un rire excentrique, et un rire normal ; il y a aussi un rire concentrique, c'est-à-dire, intelligent, qui indique préméditation. Ce rire fait entendre une des voyelles No 2. — Par exemple, celui qui a joué un tour, et qui en rit, fait entendre la voyelle *i*.

Jusqu'ici, j'ai supposé le rire naturel et modifié seulement par l'état intellectuel de celui qui rit. Mais nous avons remarqué que la volonté peut exercer son influence sur le rire. Aussi n'est-il pas rare de rencontrer des rires modifiés, contrefaits, dont l'habitude a fait une seconde nature, et où il serait difficile de constater les significations dont il a été question jusqu'ici.

Toutefois ces manières de rire, qui sortent des règles, ne sont pas sans signification. Elles indiqueront, par exemple, le milieu dans lequel a été élevé le sujet et qui a laissé son empreinte. Il y a un proverbe qui dit : « la caque sent toujours le hareng ». Il ne faut pas sans doute le prendre d'une manière absolue ; mais ce

proverbe fait voir qu'il faut un travail persévérant pour se débarrasser des vices d'une première mauvaise éducation. — D'autres manières de rire indiqueront un certain amour-propre en vertu duquel on a voulu imiter un rire qui aura frappé dans l'enfance. Il y a une foule d'habitudes vicieuses que les enfants contractent ainsi par imitation.

Enfin il y en a qui adoptent un tic quelconque, qui s'y affectionnent et s'en font une habitude, qu'ils ne songent plus à corriger. C'est ainsi que l'on rencontre des personnes qui, pour rire, donnent des coups de gosier aussi laids à voir, que fatigants à entendre.

Que conclure de là ? C'est qu'il est assez important d'étudier ses manières de rire, pour constater ou faire constater par d'autres s'il ne s'y glisse pas quelque défaut, et, s'il y en a, en entreprendre courageusement la correction.

Mais pourquoi nous être tant appesantis sur le rire ? Qu'est-ce que cela fait à l'orateur ?—Directement cela ne fait pas grand'-chose ; indirectement cela fait beaucoup.

SECTION TROISIÈME

Le rire et les pleurs dans l'orateur

Comme nous l'avons déjà vu, les différents sujets dont nous avons parlé sont venus si naturellement se classer dans notre programme, qu'ils font certainement partie d'un même tout. Or nous avons entrepris d'étudier l'ensemble des manifestations extérieures des sentiments de l'âme. Quand même donc, pour l'orateur, il ne serait pas strictement nécessaire de parler de certaines manifestations, on comprendra toujours mieux ce qui se rapporte directement à l'orateur, quand on connaîtra la place que ces manifestations occupent dans l'ensemble. Mais il y a plus.

La manière de rire ou de pleurer a beaucoup plus d'influence sur l'orateur qu'on ne pourrait le croire de prime abord. Ainsi celui qui sera habitué à un rire grossier, ne fera qu'un orateur trivial, et prendra difficilement un ton et une physionomie nobles. —Au reste, tout se tient dans l'organisme et il est difficile qu'un défaut saillant dans

une partie, n'influe pas d'une manière fâcheuse sur les autres.

L'orateur peut-il rire ou pleurer dans son discours ?

Le rire et les pleurs sont deux manifestations extrêmes, l'un de la joie, l'autre du chagrin. Or, nous avons déjà fait observer que l'orateur doit éviter toutes les manifestations extrêmes, car il doit toujours rester maître de lui-même.

L'auditoire, lui, n'est pas tenu à cette réserve, parce qu'il est passif. La bienséance est sa seule limite. Ainsi le respect dû au saint lieu, ou même à certaines personnes présentes, ou à l'orateur lui-même dans quelques cas, peut être un motif suffisant pour empêcher l'auditoire de rire tout haut. A part ces rares circonstances, rien n'oblige l'auditoire à restreindre son envie de rire.

Quant à l'orateur, il y a une différence à faire entre le rire et les pleurs. On est plus passif dans les circonstances qui font pleurer que dans celles qui portent à rire. Il peut donc arriver que, sous l'influence

d'une émotion profonde, on ne puisse pas retenir ses larmes, lesquelles des yeux passent nécessairement dans la voix. Mais alors on a pour excuse l'impossibilité de se contrôler.

Seulement il ne faut pas que cela arrive souvent. Pour l'auditoire, passe : il est essentiellement passif. Mais l'orateur, à part de très rares exceptions, doit être capable de se maîtriser. Un orateur *pleurnicheur*, même en supposant qu'il soit réellement affecté, fatiguerait bientôt son auditoire et lui serait à charge, surtout s'il ne réussissait pas à faire partager son émotion. On comprend cependant qu'en certaines circonstances extraordinaires, lorsque l'émotion a envahi l'auditoire, il est possible que l'orateur, malgré ses efforts, ne puisse pas retenir ses larmes ; et alors, loin de se nuire, il ne fait qu'augmenter son action sur ceux qui l'écoutent. Mais, il ne faut pas l'oublier, c'est toujours à la condition que les pleurs soient vraiment incontrôlables, et que les efforts pour les retenir soient évidents. — Il faut alors s'interrompre.

Si, en effet, les auditeurs s'aperçoivent que l'orateur pleure volontairement, à plus forte raison, s'ils croient qu'il pleure artificiellement, tout l'effet est perdu : l'auditoire, dans ce cas, n'assiste plus qu'à une comédie, qui le fera rire ou qui le choquera. Il ne faut donc jamais chercher à imiter les pleurs dans le discours, quelque désir qu'on ait d'émouvoir son auditoire ; on manquerait son coup : car il est à peu près impossible d'imiter les pleurs vrais, de manière à similer une émotion incontrôlable.

Il n'en est pas tout à fait ainsi du rire. Celui-ci, est beaucoup plus sous l'influence de la volonté que les pleurs. L'orateur accoutumé à se posséder peut toujours restreindre son rire en tant que expression excessive de la joie. Car il a un échappatoire, une espèce de soupape de sûreté, dans le rire tacite ou le sourire, qui peuvent toujours suffire, quelque vif que soit le sentiment de sa joie. Il y a en effet un sourire, que j'appelle rire tacite, et qui a tous les caractères physionomiques du rire,

sauf les mouvements spasmodiques et le bruit éclatant. C'est le maximum de ce que peut se permettre l'orateur, et encore rarement, quand même l'auditoire rirait aux éclats. Cependant, s'il s'agit d'un entretien très familier, l'orateur n'a pas besoin de se contraindre autant.

Le sourire a lui-même des degrés, depuis le rire tacite dont nous avons parlé, jusqu'à la physionomie souriante. Cette dernière est toujours agréable, parce qu'elle est l'expression de la bienveillance, de la sympathie. C'est une tradition répandue que Notre-Seigneur Jésus-Christ et la très sainte Vierge n'ont jamais ri, mais seulement souri. J'ajouterai que très probablement le sourire n'a pas dû dépasser l'expression de la physionomie souriante.

LIVRE DEUXIÈME

LE GESTE

MANIFESTATION DE L'ÉTAT ANIMIQUE

Le langage du geste est marqué du nombre III dans la nomenclature des trois langages qui concourent à la manifestation complète de l'âme à l'extérieur. Nous le traiterons cependant en second lieu, parce qu'il est le second à se développer dans l'enfant.

Ce que nous avons constaté de la circumincession des énergies de l'âme dans le langage des inflexions de la voix, nous allons le remarquer, et d'une manière bien plus frappante encore, dans le langage du geste.

Ainsi, bien que langage spécial du cœur, le geste pourra avoir cependant une phy-

sionomie vitale ou une physionomie intellectuelle.

Le langage du geste est, comme celui des inflexions, un langage *naturel ;* c'est-à-dire, que nous le parlons d'instinct. L'enfant gesticule avant de raisonner ; aussi est-ce chez l'enfant qu'on trouve les meilleurs modèles de gesticulation, quand il ne remarque pas qu'on le regarde.

L'homme du peuple est, après l'enfant, le meilleur modèle lorsqu'il exprime purement et simplement ce qu'il pense, car c'est alors qu'il a le moins de gestes *voulus* ou étudiés.

Cela ne veut pas dire que l'homme du peuple, de même que l'enfant, fait les gestes les plus élégants : il ne faut pas confondre l'*élégance* avec la *vérité* du geste. Quand on dit que leurs gestes sont les meilleurs, on parle de gestes en tant que *vrais*, c'est-à-dire, exprimant exactement ce qu'ils veulent dire.

A mesure que l'homme développe son intelligence, soit en grandissant, soit en s'instruisant, il a une tendance à vouloir

faire mieux que l'instinct, à remplacer l'expression simple de sa pensée par des formules renfermant plus d'apparat et qui disent plus ou moins que ce qu'il a dans l'esprit, sans compter souvent les arrière-pensées.—Or cette affectation atteint jusqu'à son langage mimique, et comme alors il n'est pas sous l'influence du sentiment, il en résulte des gestes arbitraires qui deviennent souvent des *tics* ou des habitudes contraires au naturel.

Au reste, nous pouvons dire du langage du geste ce que nous avons dit de celui des inflexions de la voix. S'il nous est à peu près impossible de trouver *à priori* par le raisonnement la forme des gestes qui expriment le mieux ce que nous voulons dire. nous n'en gardons pas moins l'instinct de la signification des mouvements mimiques que nous voyons faire aux autres. Aussi nous est-il bien plus facile d'apprécier le désaccord des gestes d'un orateur avec le sens de ce qu'il dit, que de lui suggérer comment il devrait gesticuler.

Toutefois il y a cette différence entre le

langage des sons et le langage mimique, que l'oreille ne tolère pas un son faux, tandis que l'œil se résigne à voir un geste mal appliqué, quand il a une forme élégante. Cela vient de ce que le geste est le langage du cœur, dont les sentiments, dépendant de la volonté, sont bien plus élastiques que les phénomènes vitaux qui s'imposent, et que les raisonnements de l'intelligence, qui n'admettent pas de faux-fuyants. Ainsi un geste élégant plaît toujours à la multitude, même quand il est appliqué à faux.

Mais est-il impossible d'apprendre la gesticulation de manière à pouvoir raisonner ses gestes? — Non, car autrement ce traité n'aurait plus sa raison d'être. Seulement il ne faut pas, sans étude préalable, raisonner ses gestes *à priori*. Il faut commencer par observer la nature dans ses modèles les plus fidèles, les plus exempts de toute addition arbitraire ; et cette étude doit consister à noter exactement la forme de chaque geste avec le sentiment qui lui correspond.

Le grand orateur Lacordaire faisait dépendre ses plus grands effets oratoires de l'improvisation, parce que, chez lui, la préoccupation ne portait que sur ce qu'il voulait faire admettre par ses auditeurs, et par suite ne nuisait pas à l'instinct des langages naturels, mais au contraire l'exaltait. Cependant Lacordaire a voulu contrôler par l'observation la science qu'il empruntait si admirablement à l'instinct, afin de n'être pas pris au dépourvu si l'instinct venait à lui faire défaut. Pour cela il loua un appartement donnant sur une des halles les plus animées de Paris. Or il n'y a personne qui n'ait entendu parler de la renommée des *femmes des Halles* de la grande ville : c'est bien loin d'être le type de la bonne éducation et du savoir-vivre ; mais en revanche c'est la nature, dans son type le plus grossier sans doute, mais réunissant l'absence de respect humain et de préoccupation étrangère de l'enfance, avec l'énergie et la vivacité de l'âge viril luttant pour la vie. Le grand orateur alla donc, tous les jours de marché, pendant

plusieurs mois, s'installer dans sa fenêtre, d'où il pouvait suivre toutes les discussions, toutes les altercations, voire même les bordées d'injures que les incidents de chaque jour ne manquaient jamais d'amener en les diversifiant. Il étudiait en même temps avec soin les gestes qui accompagnaient naturellement toutes ces manifestations ; et il put ainsi constater comment s'expriment la satisfaction, le mécontentement, la joie ou la colère, la jalousie, l'orgueil froissé ou victorieux, l'indignation vraie ou fausse, etc.

Comme de raison, il restait un travail à faire pour ennoblir des gestes dont la trivialité était trop souvent d'accord avec la grossièreté du langage. Toutefois c'est dans une altercation entre deux poissardes que Delsarte disait avoir observé le geste le plus naturel et le plus noble d'indignation de la part de celle que l'autre accusait d'avoir triché.

CHAPITRE PREMIER

ÉTUDE MIMIQUE DES ORGANES PRIS ISOLÉMENT

Voici l'ordre que nous allons suivre. Nous examinerons successivement chacun des organes qui interviennent dans la déclamation ; nous verrons les attitudes et les mouvements, dont il est susceptible, avec leurs significations. Puis nous étudierons les lois générales de la gesticulation. —Si compliqué que cela puisse paraître, nous constaterons que, grâce au *criterium* de Delsarte, rien n'est plus facile à saisir de même aussi que rien n'est plus aisé à contrôler.

Le corps se compose de trois parties : les membres, I ; la tête, II ; le torse ou le tronc, III. Nous allons commencer par ce dernier, dont les mouvements sont plus simples.

ARTICLE PREMIER

LE TRONC, III

Les mouvements du tronc sont surtout ceux de la poitrine, c'est-à-dire, ceux par

lesquels la poitrine passe de l'attitude normale à l'attitude excentrique ou concentrique. Bien que peu considérables, la physionomie qu'ils donnent est si expressive, qu'ils constituent une action très puissante.

La poitrine excentrique est celle qu'affecte l'*agent* proprement dit, et ne saurait convenir à l'émotion du *patient*. Elle est par conséquent le signe de l'énergie vraie ou affectée.

Elle est aussi l'attitude du beau physique, car le type du beau est excentrique. Le *beau* est, en effet, l'apanage de l'être physique, de même que le *bien* est celui de l'être moral, et le *vrai* celui de l'être intelligent. C'est ce que font instinctivement ceux qui cherchent à se faire valoir, qui se croient des titres à l'admiration des autres : ils affectent le type excentrique de la poitrine. Jamais on ne verra quelqu'un qui *fait le beau* essayer de se pavaner en donnant à sa poitrine la forme concentrique.

Par contre, l'attitude concentrique de la

poitrine peut appartenir à l'intelligence et à la souffrance. Cela vient de ce qu'il y a parité entre la souffrance et la méditation. Celui qui réfléchit et celui qui souffre sont tous deux passifs ou patients, l'un par l'esprit, l'autre par les sens. On peut donc dire en général que l'état concentrique est celui du *patient*. De ce que l'orgueuil affecte la poitrine excentrique, on ne sera pas surpris de constater que l'humilité cherche instinctivement à se dérober aux regards sous la forme concentrique.

La poitrine peut aussi affecter deux penchements, l'un vers l'interlocuteur, l'autre à l'inverse.—Chez l'homme énergique, la poitrine excentrique penchée vers l'interlocuteur est rarement engageante ; elle est plutôt menaçante et dure. Exemple : « Si vous revenez, je vous ferai passer la porte. »—A l'inverse, au contraire, elle est plus affectueuse, plus protectrice. Exemple : « C'est bon, je parlerai en votre faveur. »

A l'état concentrique, le torse à l'inverse indique un état contemplatif ou

patient ; vers l'interlocuteur, il indique plus de disposition à donner, plus d'abandon. Exemples : Un petit enfant est devant moi ; s'il est beau, je dirai à *l'inverse :* « Quel charmant enfant ! »—S'il est souffrant, je dirai *penché* vers lui : « Pauvre petit enfant, ça fait pitié ! »

L'attitude excentrique de la poitrine se trouve dans les états suivants, qui supposent l'action de la volonté : la force, le défi, l'insolence, la satisfaction, etc. De même l'attitude concentrique se prend dans les états passifs de l'âme : la timidité, la frayeur, la défiance, l'hypocrisie, la honte, etc.

SECTION UNIQUE

Mouvement des épaules.

Un des mouvements les plus expressifs se rattachant au torse, est celui des épaules. Tout ce qui impressionne fortement l'âme se traduit par un soulèvement des épaules. Ainsi un sentiment vif de satisfaction ou de chagrin, d'admiration, de terreur, d'espérance, de crainte, d'horreur,

fait lever les épaules. Ce mouvement, soit par son étendue, soit par sa durée, indique l'intensité du sentiment éprouvé. Aussi les épaules constituent-elles ce que Delsarte a appelé le *thermomètre de la vie passionnelle* ou animique. Remarquons que les épaules n'indiquent que le degré d'exaltation, sans en caractériser l'espèce. Ce sont les autres agents qui spécifient la nature du sentiment éprouvé.

Le mouvement des épaules est tellement naturel que là où il manque on peut affirmer que le sentiment n'existe pas, quel que soit du reste le déploiement affecté par les autres agents. Aussi l'épaule est-elle un des plus puissants agents de l'orateur. Avec un simple mouvement d'épaule il fera plus d'impression qu'avec tous les autres gestes extérieurs, parce que le mouvement des épaules est l'expression même de la nature, tandis que les autres gestes dépendent plus ou moins de la volonté.

On ne peut pas toujours dire que celui qui lève les épaules soit sous l'impression

du sentiment, parce qu'il peut le faire par art ; mais on peut affirmer que celui qui affiche un sentiment vif sans lever les épaules, se trahit et n'a pas ce sentiment dans le cœur. Quelqu'un, par exemple, qui rit par complaisance en faisant semblant de trouver drôle ce qu'il ne trouve pas drôle du tout, peut facilement oublier ce petit détail ; et, souvent sans qu'on sache pourquoi, on constatera que son rire n'est pas franc.

Tant que le sentiment s'exalte, ou qu'il se conserve à un haut degré, les épaules restent élevées. Sitôt que le sentiment diminue, elles s'abaissent lentement ; à moins que l'abattement ne succède brusquement à l'exaltation, car dans ce cas l'espèce d'écrasement que subissent les épaules est un des indices les plus significatifs du découragement.

Dans tout ce que nous venons de dire, la physionomie du visage joue un grand rôle ; car c'est elle généralement qui caractérise l'*espèce* de sentiment dont l'élévation des épaules indique l'intensité.

Lorsque la physionomie n'indique aucun sentiment passionnel, le haussement des épaules n'est plus un simple thermomètre : il a alors une signification propre : il indique ignorance, ou indifférence ou mépris. Voici des exemples de ces différents cas.

Haussement prolongé en réponse à une question signifie doute.— Exemple : « Pensez-vous que cela arrive ? » Haussement prolongé voulant dire : « Je ne sais pas trop : peut-être que oui, peut-être que non.»

« Un tel est-il venu ? »

Haussement passager voudra dire : « Je n'en sais rien.»

« Que pensez-vous de cet argument ? » Haussement suivi, après un petit intervalle, d'un abaissement rapide et *roulé*, pourra signifier : « Ça fait pitié ; j'en hausse les épaules. »

ARTICLE SECOND

LES MEMBRES, I

Le corps, dans son ensemble, fait peu de mouvements, et ceux-ci sont peu considérables.

L'importance du corps au point de vue mimique, gît surtout dans les attitudes qu'il affecte suivant sa position sur les jambes.

SECTION PREMIÈRE

Les jambes.

La position relative des jambes détermine très nettement les trois genres d'attitude que peut prendre le corps : Excentrique (1), normal (3) et concentrique (2).

L'attitude normale (3) est celle dans laquelle le poids du corps est également réparti sur les deux jambes. L'attitude excentrique (1) a lieu lorsque la jambe de devant est plus forte que l'autre. J'appelle *jambe forte* celle sur laquelle porte principalement le poids du corps. Enfin dans l'attitude concentrique (2), la jambe forte est en arrière.

Comme on doit s'y attendre, chacun de ces genres est susceptible de refléter l'un ou l'autre des deux autres, et se subdivise par conséquent en trois espèces, ce qui donne neuf attitudes très caractérisées.

Commençons par le genre normal (3), c'est-à-dire égale répartition du poids du corps sur les deux jambes. La plus simple de ces attitudes est celle qui correspond à la plus grande neutralité de tout le corps. Elle se définit : « Egale répartition du corps sur les deux jambes, les talons se touchant. » (III-3). C'est une attitude de neutralité, celle que l'on fait prendre aux soldats dans les rangs en parade, lorsqu'ils ne font rien et que cependant ils ne sont pas censés se reposer. C'est aussi une attitude de faiblesse réelle ou affectée. Dans la faiblesse réelle, comme dans l'enfance ou après une fatigue, les jambes sont un peu infléchies ; on le constate surtout chez les vieillards. Dans la faiblesse affectée, comme dans l'attitude respectueuse de quelqu'un qui salue un supérieur, les jambes sont rigides.

La forme excentrique du genre normal (III-1) n'est autre que la précédente avec écartement latéral des jambes. C'est la plus forte de toutes au point de vue du poids à supporter. Aussi est-ce l'attitude vertigineuse ; c'est aussi celle que prend

instinctivement l'homme ivre. C'est l'attitude de l'homme faible des jambes, et celle du manœuvre accoutumé à porter de lourds fardeaux. Enfin c'est l'attitude de l'homme qui prend ses aises, avec cette différence toutefois, que celui-ci a les jambes tendues, tandis que les autres les infléchissent. Les pieds dans cette attitude sont généralement parallèles, pour donner plus de stabilité d'avant en arrière.

La forme concentrique du genre normal (III-2) consiste encore en une égale répartition du corps sur les deux jambes, celles-ci étant écartées d'avant en arrière. Cette attitude n'est pas fixe comme les deux précédentes, mais alternative au point de vue des émotions. C'est l'attitude de l'homme indécis entre l'action et le recul. Il faut prendre un parti ; on se consulte dans cette attitude, qui en effet peut aboutir aux attitudes les plus extrêmes soit concentriques soit excentriques.

Si nous passons maintenant au genre concentrique (II) nous constaterons que la plus concentrique de toutes (II-2) est

celle dans laquelle la jambe forte est aussi en arrière que possible par rapport à la jambe faible, qui se trouve en avant. C'est à peu près l'attitude du maître d'armes, sauf la position du pied qui est plutôt droit qu'en dehors. C'est l'attitude d'un homme qui se met en garde contre une attaque. C'est par conséquent une position de faiblesse au moins supposée. La jambe forte est infléchie comme dans l'attitude de l'homme qui va se laisser cheoir. L'instinct suggère naturellement cette attitude, qui favorise la chute de manière à ce qu'elle offre le moins de dangers possible. C'est une attitude de réaction : c'est le mouvement produit dans l'effroi après avoir repoussé le danger. On pourrait dire qu'elle indique la faiblesse d'un homme fort, mais pris de vertige.

La forme normale du genre concentrique (II-3) est la plus belle de toutes les vraies attitudes. L'homme de la bonne société se tient rarement sur les deux jambes avec une égale force : il s'appuie généralement plus spécialement sur une jambe.

C'est l'attitude de l'orateur calme. En voici la forme *oratoire :* « Talons peu écartés ; les orteilles sur la même ligne de front (c'est-à-dire sur une ligne parallèle à celle des yeux) ; le pied de la jambe forte est presque perpendiculaire à la ligne de front, tandis que celui de la jambe faible fait un angle d'environ 45 degrés ou un demi-droit. » Cette attitude est celle de la réflexion : elle annonce le calme, l'indépendance, la possession de soi-même, et a quelque chose d'intelligent. Elle exige une force dont ne sont capables ni l'enfant, ni le vieillard, et suppose une souplesse que n'ont pas habituellement les hommes de travail matériel. C'est l'attitude la plus forte que puisse prendre l'homme délicat. Dans l'antiquité, on l'aimait beaucoup, car elle est très gracieuse et suppose un organisme bien équilibré. Aussi est-ce l'attitude que doit prendre l'orateur dans l'état normal.

L'homme du peuple, l'homme de peine, gesticule avec tout le corps, parce qu'il n'a pas de souplesse dans les membres. Aussi

sa gesticulation est-elle lourde et peu expressive. L'homme de la bonne société au contraire gesticule peu avec le corps ; il fait surtout usage de l'expression physionomique du visage, ainsi que de ses bras, lesquels ayant beaucoup de souplesse sont susceptibles de caractériser les nuances les plus délicates. Il faut donc que l'orateur évite de gesticuler avec son corps, ce qui exige qu'il ne pose pas également sur les deux jambes. Autrement au moindre changement d'attitude il serait forcément obligé de produire avec son corps un balancement désagréable. Il faut donc que son corps soit pour ainsi dire en équilibre sur la moindre surface de base possible, c'est-à-dire, sur un seul pied. Alors il est comme obligé de tenir son corps immobile. Et il se trouve que c'est de cette manière qu'il a la plus grande force d'expression, parce que cette fixité du corps permet plus de fermeté dans le regard. Ensuite les mouvements de pivot du corps autour de son centre de gravité se font plus aisément, en même temps que les gesticulations de la tête et des bras

sont plus élégantes. Cette attitude du reste est tout à fait naturelle, et c'est celle que les sculpteurs adoptent pour les statues des grands hommes, spécialement des orateurs.

Cet attitude est cependant fatigante à la longue ; aussi peut-elle se prendre alternativement sur l'une ou l'autre jambe. Le passage de l'une à l'autre doit se faire presque imperceptiblement et sans changer de front. Pour cela le changement de position se fait en deux temps : Dans le premier, le pied faible tourne sur les orteils, et, sans changer la place de celles-ci, se met presque perpendiculaire à la ligne de front, pendant que le corps passe presque imperceptiblement de la jambe forte sur l'autre qui tend à devenir forte à son tour. Dans le second temps, la jambe primitivement forte devient faible par la rotation du pied autour des orteils, toujours sans changer la place de celles-ci. Ces détails peuvent sembler minutieux ; ils sont cependant l'expression exacte de ce qui se fait, en bien moins de temps heureuse-

ment qu'il n'en faut pour le décrire. Si l'on voulait agir autrement et faire cette transition en un seul temps, il en résulterait de petits sauts qui rendraient l'orateur ridicule. Si, d'un autre côté, au lieu du glissement que je viens de décrire, on faisait ce changement de position en levant les pieds, ce serait un piétinement loin d'être agréable.

Comme ce changement de position n'est pas un changement de front par rapport à l'auditoire, et que d'ailleurs il se fait pour ainsi dire à la dérobée, il s'ensuit que ce n'est pas un *geste* impliquant une signification. Il se fait de temps en temps simplement pour soulager l'orateur, absolument comme le clignement des yeux, comme la respiration. Cependant il serait inexact de croire que, si peu perceptible qu'il soit, ce changement passe complètement inaperçu. De fait, l'orateur par là ne se repose pas tout seul : il soulage en même temps l'auditoire, qui, à son insu, se repose avec l'orateur.

Nous avons déjà remarqué qu'il y a

sympathie entre l'orateur et ses auditeurs ; aussi faut-il que l'orateur évite pour lui-même toute cause de fatigue dont l'auditoire peut avoir conscience. Ainsi un orateur qui se tiendrait constamment sur la même jambe, finirait par cela seul par fatiguer ses auditeurs, sans que peut-être ceux-ci pussent dire pourquoi. Chaque fois en revanche que, pour se reposer, l'orateur change de position, l'auditoire sans même le remarquer, mais par le seul fait que cela se passe sous ses yeux, se repose et se sent soulagé avec l'orateur.

Il suit de là que ces changements de position sans changement de front n'exigent pas d'être faits à un changement d'idée. Ils peuvent s'exécuter au milieu d'une phrase et sans empêcher les gestes vraiment significatifs.

Tout ce que nous venons de dire se rapporte à la forme *oratoire* de l'attitude concentrique-normale. La même attitude peut être prise dans une foule d'autres circonstances indépendantes de l'art oratoire. Alors elle n'est pas astreinte à une défini-

tion aussi minutieuse que celle que nous avons donnée. Ainsi il n'est pas nécessaire que le bout des deux pieds soit sur une ligne de front ; le pied faible peut se trouver plus ou moins en avant du pied fort, ou plus ou moins écarté latéralement. La seule règle alors à laquelle on soit astreint pour que l'attitude soit toujours gracieuse, c'est qu'on soit tellement appuyé en équilibre sur la jambe forte qu'on puisse soulever le pied faible de terre sans remuer le torse.

Si, dans cette attitude, on exige plus de l'orateur que des autres, c'est que l'orateur, s'il veut bénificier de l'avantage de pouvoir se reposer en passant d'une jambe sur l'autre, doit le faire de manière à ce que ce ne soit pas un geste, c'est-à-dire, si naturellement, si imperceptiblement que l'auditoire ne le remarque pas.

Lorsque la jambe forte se rapproche lentement de la jambe faible, c'est la marque de la colère dissimulée mais prête à se manifester : c'est le tigre qui va se jeter sur sa proie. Si, au contraire, c'est la jambe

libre qui se rapproche doucement de la jambe forte, c'est la colère qui se passe, ou la vengeance qui est ajournée.

Passons maintenant à l'attitude excentrique du genre concentrique (II-1). Nous n'aurons pas à en parler longuement, parce qu'elle n'a pas l'importance de celle qui vient de nous occuper. Cette attitude diffère de la précédente en ce que les deux jambes sont toutes deux tendues mais inégalement, la jambe la plus forte étant en arrière de l'autre. C'est une attitude de défi, de mépris, de provocation en attendant l'attaque.

Reste le genre excentrique. L'attitude la plus excentrique du genre excentrique (I-1) est absolument l'inverse de la forme concentro-concentrique (II-2). « La jambe forte est aussi en avant que possible et la jambe faible en arrière. » C'est l'attitude de véhémence.

Avant d'aller plus loin, comparons les attitudes marquées respectivement d'un même nombre (I-1), (II-2), (III-3). Toutes trois sont des attitudes résolues mais

voient le résultat différemment. Dans l'attitude excentro-excentrique (I-1), on se croit plus fort, on croit pouvoir vaincre. Dans l'attitude concentro-concentrique (II-2), on redoute : on a affaire à un adversaire puissant. Dans l'attitude normonormale (III-3), on pèse les chances. La première (I-1) est de l'imprudent : la seconde (II-2) est du sournois ; la troisième (III-3) est de l'homme réfléchi.

L'attitude concentrique du genre excentrique (I-2) est l'opposé de la forme excentrique du genre concentrique (II-1). Les deux jambes sont tendues inégalement, et la plus tendue est en avant de l'autre. C'est encore une attitude de défi, mais le défi attaquant. Il y a plus de hardiesse ou de fanfaronnade que dans le défi du genre concentrique. Il y a aussi plus d'orgueil.

Enfin la forme normale du genre excentrique (I-3) consiste en ce que la jambe forte est légèrement en avant de la jambe faible. C'est une position purement de transition, qui exprime la curiosité, l'in-

quiétude, et qui se résout promptement en une autre plus stable. Elle est par conséquent peu importante. Aussi Delsarte, s'écartant de sa rigueur théorique, l'avait-il remplacée par une autre qui est plutôt une marche révérencieuse qu'uu attitude.

SECTION DEUXIÈME

Le bras.

Le bras joue un rôle des plus importants dans la gesticulation. Si l'on peut dire que le geste est la parole à l'usage des sourds, on peut ajouter que le bras en est le principal organe. Les mouvements et par suite les significations diverses du du bras sont multiples. En procédant par ordre, il va nous être possible de les spécifier tous. Si l'on considère le bras quant à sa quotité, nous aurons les mouvements du bras entier, ou de l'avant-bras, ou de la main seulement. Les mouvements du bras entier sont ceux de la vie, de l'action, de l'homme physique (I) ; ceux de l'avant-bras appartiennent surtout au cœur (III) ;

ceux de la main sont spécialement intelligents (II). Ainsi on dira avec le bras entier : « C'est un homme tout rond, tout d'une pièce » ; avec l'avant-bras : « C'est un homme très aimable, très affectueux » ; avec la main : « C'est un homme très intelligent » . Nous sommes donc dans le vrai en attribuant le No 1 au bras entier, le No 2 à la main et le No 3 à l'avant-bras.

Pour chacun de ces trois genres, il y a trois espèces de mouvements : 1. Direct ou ligne droite ; 3. oblique ou de flexion ; et 2. circulaire ou de rotation.

La rotation (2) est de deux espèces :

a) par pronation (en dedans), ce qui exprime la force ;

b) par suppination (en dehors), ce qui marque plus de faiblesse.

Il y a aussi deux flexions (3) :

a) par abduction (vers l'extérieur), signe de la répulsion. Exemple : « Allez-vous-en.»

b) par adduction (vers soi), ce qui appelle. Exemple : « Venez. »

Il y a une relation remarquable entre les angles qui fait le bras avec l'horizon et les différentes conditions de l'*être*, ou de l'*avoir*, ou du *pouvoir*.

1. Seul être.

2. Bien-être, avoir en abondance, pouvoir avec force.

3. Etre, avoir, pouvoir.

4. Peut-être, avoir et pouvoir *peu*.

5. N'être pas, n'avoir et ne pouvoir *rien*.

6. Pas du tout, impossible.

Les mouvements de l'avant-bras ne diffèrent de ceux du bras entier que par leur étendue, mais leur signification élémentaire est la même. On peut en dire autant de la main pour les mouvements de même forme que ceux du bras et de l'avant-bras. Mais la main est susceptible de beaucoup de mouvements et d'attitudes qui lui sont

propres et qui en font l'organe le plus important de la gesticulation du bras.

SECTION TROISIÈME

La main.

La main, toujours prise dans son ensemble, est susceptible d'une foule de présentations différentes. Malgré leur complication apparente, on peut facilement les ramener à trois genres et neuf espèces bien caractérisées.

Il ne peut y avoir que trois formes générales de présentation de la main par rapport à l'auditoire :

1° La présentation palmaire ;

2° La présentation dorsale ;

3° La présentation digitale.

Cette simple énumération nous permet déjà de prévoir le caractère général de chacun de ces genres de présentation.

Pour aider la mémoire dans le détail des modifications de ces trois genres, Delsarte imagine un cube placé devant l'orateur. Les différentes manières de toucher les

faces de ce cube constituent un programme complet.

§ 1. *Présentation palmaire.*

En touchant la face antérieure du cube, on a les différentes manières dont la présentation palmaire est susceptible d'être vue par l'auditoire.

I. La main, avec les doigts *en haut* :

1. Avec le bras excentrique (tout étendu), — repousse, se défend.

2. Avec bras normal (plié à moitié), — peint, décrit, caresse ;

3. Avec bras concentrique (plié tout près du corps), — craint, se cache, pas toujours avec franchise.

II. Avec les doigts *en bas*, la présentation palmaire n'a qu'une seule position possible, celle des bras pendants : c'est la justification sans mensonge, avec noblesse : on n'a rien à cacher.

III. Avec les doigts horizontaux, il n'y a encore qu'une seule position possible, celle des bras horizontaux : c'est l'évidence, ou encore l'impossibilité de démontrer.

§2. *Présentation dorsale.*

Si l'on touche la face postérieure du cube, c'est-à-dire la face tournée vers l'auditoire, on aura de même les divers modes de la présentation dorsale. On peut dire, d'une manière générale, que la présentation dorsale caractérise l'impuissance ou la mauvaise volonté de prouver : On ne le peut pas, ou on ne le *veut* pas.

I. Doigts en bas :

1. Avec bras excentrique :—défense impérative, sans donner de raisons.

2. Avec bras normal :—idée de possession. Rejet dédaigneux du grand seigneur.

3. Avec bras concentrique : — Affirme sans se défendre. Cache les choses : Soyez tranquille, il n'y verra que du feu."

II. Doigts en haut : Affirmation mystique. Impuissance de concevoir, de démontrer.

III. Doigts horizontaux : Idée de borne : « Vous n'irez pas plus loin. » Ici ce n'est pas l'autorité arbitraire ; c'est la raison.

§3. *Présentation digitale.*

Les différents modes de cette présentation s'obtiennent en touchant les autres faces du cube. Son caractère général, c'est l'affirmation avec science certaine.

I. Si l'on touche la face supérieure du cube, c'est l'autorité qui s'affirme en s'appuyant sur le droit. C'est aussi l'affirmation protectrice.

III. Si l'on touche la face inférieure du cube, on expose, on montre, on fait voir.

Cette présentation joue un grand rôle dans la gesticulation ; car c'est le geste ordinaire toujours au service de l'orateur. C'est comme si l'on tenait dans sa main les objets sur lesquels on veut attirer l'attention, en les faisant examiner par l'auditoire. Pour cela, il faut tenir la main bien horizontale, comme pour permettre à tout le monde de voir également. Autrement d'ailleurs les objets ne tiendraient pas sur la main et tomberaient.

En combinant cette présentation de la main avec les angles des bras qui représentent les différentes conditions de l'être,

on peut exprimer les circonstances diverses de stabilité.

Stabilité du Souverain Etre-

Sur le pavoi-

Indifférent-

Stable-

Très stable-

II. Si l'on touche la face latérale du cube du même côté que le bras, on a l'affirmation doctrinale, avec démonstration claire.

On ne saurait toucher la face latérale opposée au bras comme position de la main. Mais on peut le faire comme *action* : c'est alors un mouvement très énergique de pronation qui repousse toutes les allégations contraires. Le bras est concentrique et tourné en dehors. On repousse par la volonté : c'est la raison développée et *voulue* qui repousse ainsi : Un enfant et un paysan ne repoussent pas de cette manière.

Rapprochons, en les résumant, quelques-unes de ces différentes manières d'affirmer :

a) Affirmation d'autorité : « Tel docteur dit cela, *donc* il faut l'admettre » . (Présentation digitale, face palmaire en bas).

b) Affirmation de *raisonnement :* « Les prémices sont claires, *donc* c'est bien ainsi » . (Présentation digitale, face palmaire verticale.

c) Affirmation *traditionnelle sans raisonner.* « Tout le monde le dit, *donc* il faut l'admettre". (Présentation dorsale, doigts horizontaux.)

d) Affirmation *d'évidence* : « Vous voyez, *donc* c'est bien ça. » (Présentation digitale, face palmaire en haut.)

e) Affirmation *douteuse :* « Je ne trouve pas cela clair, mais de grands docteurs se contentent de cette démonstration, *donc* il faut l'admettre. » (Présentation palmaire, doigts horizontaux).

Nous pouvons de même rapprocher les différentes manières de repousser :

a) Repousser avec le dos de la main, c'est la force qui repousse sans forcer.

b) Repousser avec face palmaire en supination, c'est la faiblesse avec toute la force possible.

c) Refuser avec les faces palmaires des deux mains, les bras pendants, c'est regretter de se voir obligé de refuser, tandis qu'on voudrait pouvoir accepter.

§4. *Physionomie de la main.*

Si l'on considère la main en elle-même en tenant compte des doigts, il est facile de constater que ceux-ci sont susceptibles de deux espèces de mouvements : 1° Les doigts peuvent se rapprocher ou s'écarter les uns des autres ; 2° ils peuvent se redresser ou s'infléchir plus ou moins. En combinant ensemble ces deux espèces de mouvements, on forme le tablsau des neuf expressions et physionomies de la main prise en elle-même.

Dans l'état normal, les doigts ne sont ni collés les uns contre les autres ni complètement étendus ; ils ne sont non plus ni complètement ouverts, ni fermés. Si l'on

prend l'écartement des doigts pour caractériser les genres, nous aurons :

I. Genre excentrique : doigts écartés avec effort.

II. Genre concentrique : doigts collés avec effort.

III. Genre normal : doigts médiocrement séparés sans effort.

Les espèces dans chaque genre seront déterminées par le plus ou moins de flexion des doigts. On aura ainsi :

1. Espèce excentrique : doigts ouverts avec effort.

2. Espèce concentrique : doigts fermés avec effort.

3. Espèce normale : doigts infléchis légèrement sans effort.

Voici le tableau des neuf physionomies de la main.

§5. *Tableau des physionomies de la main.*

I. Genre excentr.	1	Espèce	excentro-excentr.	—Frayeur
	3	»	normo-excentrique	—Exaltation
	2	»	concentro-concentr.	—Exaspération crispation
III. Genre normal	1	»	excentro-normale	—Expansion
	3	»	normo-normale	—Neutralité abandon
	2	»	concentro-normale	—Prostration
II. Genre concentr.	1	»	excentro-concentr.	—Fermeté
	3	»	normo-concentrique	—Puissance
	2	»	concentro-concentr.	—Lutte

§6. *Thermomètre de la vie.*

On sait que le *pouce* se distingue des autres doigts par son opposition à ceux-ci. Il est à remarquer que l'écartement plus ou moins grand du pouce dans la main normale, est en rapport direct avec le plus ou moins de vitalité dans la personne. Aussi Delsarte appelle-t-il le pouce le *thermomètre de la vie*, de même qu'il a appelé l'épaule le *thermomètre passionnel*. Dans une personne à l'agonie, le pouce tend à rentrer en dedans de la main à mesure que la vie s'éteint. Une personne sans énergie a le pouce plus ou moins rapproché des doigts.

§7. *Mouvements de la main.*

La main, grâce à la conformation du poignet, est susceptible dans son ensemble de trois espèces de mouvements :

1. Rotation ;
2. Révolution conique ;
3. Flexion.

La révolution conique (2) de la main n'est rien autre chose que ce que nous avons désigné sous le nom de mouvements circulaires pour le bras et l'avant-bras : et a les mêmes significations.

SECTION QUATRIÈME

Le coude

L'articulation qui relie le bras à l'avant-bras, c'est-à-dire le coude, mérite une attention spéciale. Le coude est très expressif, parce qu'il est saillant. On l'appelle l'œil du bras.

Le coude a deux espèces de mouvements : Il peut se mouvoir en avant ou en arrière, et il peut s'écarter ou se rapprocher du corps.

1. Le coude en avant ou en arrière manifeste une espèce d'abdication, mais avec une nuance. En arrière, l'orateur témoigne de sa propre faiblesse ; en avant, il appelle en témoignage la faiblesse de son interlocuteur. Ainsi, à bout d'arguments, je dirai (en retirant les coudes) : « Que

voulez-vous ? je ne puis rien dire de plus. » Mais je dirai (en avançant les coudes) : « Que pourriez-vous dire de plus ? » Nous avons déjà vu une autre manière d'indiquer l'impuissance : la pendiculaison des bras ; c'est alors l'impuissance absolue.

2. Le coude rapproché du corps signifie impuissance, crainte, subordination, humilité, passivité, pauvreté.

Le coude écarté signifie force, puissance, audace, domination, arrogance, activité, abondance.

C'est la physionomie et l'ensemble des autres agents qui caractérise la nuance. Mais tous les sentiments qui appartiennent au genre excentrique seront exprimés par l'écartement du coude ; de même que tous ceux qui appartiennent au genre concentrique seront indiqués par le rapprochement du coude.

En voici des exemples :

Le pauvre semble, en serrant les bras, vouloir cacher sa nudité relative, peut-être, hélas ! les déchirures de ses habits sous le bras.—Le *riche généreux* ne songe

même pas à serrer les bras,—Quant au *riche avare*, qui ne veut rien donner au pauvre solliciteux, il prend toutes les allures du pauvre : il répond qu'il n'a rien, en serrant les coudes, comme s'il avait son sac d'or sous le bras et qu'il eût peur qu'on le vît.

Celui qui tremble de peur, comme celui qui tremble de froid, sert les coudes et rentre tout, comme s'il craignait que tout ce qui serait saillant fût exposé à être saisi par le brigand ou par le froid.—L'homme qui a chaud, au contraire, ainsi que celui qui est brave, écarte les coudes, le premier pour donner plus de surface au refroidissement, le second pour effrayer l'ennemi. Car il y a dans le coude un aspect menaçant très significatif. Si l'on veut exprimer qu'il faut écraser quelqu'un, c'est avec le coude qu'on en fait le geste le plus puissant au point de vue physique.

L'homme *humble* serre les coudes et se recueille comme le pauvre. Car l'humilité est une pauvreté morale qui ne se reconnaît pas de titre à la considération.

Le jeune homme d'humble extraction, mais qui cherche à imiter l'air aisé de ceux qui sont au-dessus de lui, dépasse généralement le but, comme nous l'avons déjà remarqué. C'est surtout dans le mouvement du coude que son action est remarquable. L'envie qu'il a de paraître dégagé lui fait tourner le coude en dehors autant que possible et lui donner cette air d'affectation par lequel il croit faire prendre le change sur sa condition.

Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède que c'est toujours un défaut de tenir les coudes écartés, et qu'il est mieux de les serrer le long du corps. Ce serait tomber dans un autre défaut. L'écartement et le rapprochement des coudes sont les deux extrêmes, l'un excentrique, l'autre concentrique. Entre eux se trouve l'état normal, dans lequel il n'y a d'effort musculaire ni pour écarter ni pour serrer les coudes. C'est cette dernière position des coudes qui doit être la position ordinaire. Autrement on tombe dans le type arrogant, ou dans le type timide.

Ainsi ce serait un défaut de gesticuler avec les coudes toujours en dehors, comme c'en serait un autre opposé de gesticuler avec les coudes toujours serrés le long du corps.

§ unique. *Digression sur la manière de saluer.*

C'est un sentiment de respectueuse subordination qui détermine la forme du salut de celui qui rencontre sur la rue quelqu'un qui lui est hiérarchiquement supérieur. C'est avec le coude rentré qu'il lui tire son chapeau.

Certains jeunes gens, au contraire, qui veulent se donner des airs et surtout être remarqués, saluent en écartant le coude autant que possible. En cela, ils obéissent à l'instinct.

C'est d'une manière analogue que se fait le salut militaire. Il n'y a pas précisément de respect dans ce salut : c'est un mouvement commandé, que le soldat fait, comme tous les autres mouvements de manœuvre, aussi bien pour l'officier qu'il déteste que pour celui qu'il affectionne. Aussi, en de-

hors de la consigne, y a-t-il une certaine affectation dans ce genre de salut.

Bien autre est la manière dont les bons ouvriers canadiens, vrais chrétiens à la foi vive, saluent surtout les prêtres qu'ils rencontrent sur le chemin. Toutes les formes du respect s'y trouvent. S'ils ont dans la main droite quelque objet qui puisse facilement se transporter dans la main gauche, on les voit, à cinq ou six pas avant de rencontrer le prêtre, débarrasser leur main droite, afin de pouvoir saluer de cette main. De même, quand ils fument, ils ne manquent pas, s'ils le peuvent, d'ôter la pipe de la bouche avec la main gauche et de saluer avec la droite. Ils agissent d'après ce principe qu'on ne doit pas se permettre ses aises en présence d'une personne que l'on respecte.

Ce principe est trop souvent bien mal appliqué, même par les jeunes gens instruits.

Parlons d'abord du salut fait au prêtre. A Québec, cette coutume essentiellement chrétienne n'est pas encore abolie. Puisse

Québec conserver longtemps cette bonne habitude, car elle va de pair avec l'esprit de foi. Seulement, la forme du salut varie avec l'intensité de la foi. Un grand nombre semblent ne le faire que par routine et sans aucune idée chrétienne. Très souvent c'est l'homme qu'ils saluent, et non le prêtre.

Quant à la manière dont ils saluent, au lieu d'en faire un témoignage de respect, un trop grand nombre ne font plus que ce qu'on pourrait appeler un salut de protection ; comme une aumône qu'ils jettent en passant, en approchant d'une main distraite l'index du rebord de leur chapeau.

La plupart fument. Mais on en voit bien peu qui prennent la peine d'ôter leur cigare de la bouche pour saluer, je ne dis pas un prêtre, mais même une Dame ou une Demoiselle ! Heureuses encore sont-elles si elles ne reçoivent pas dans la figure une bouffée de fumée, comme accompagnement du salut.

Puissent les élèves de nos maisons d'éducation, dont les regards tomberont sur

ces lignes, tenir à honneur de continuer la bonne habitude de saluer les ecclésiastiques, et cela, de manière à faire comprendre qu'en saluant le prêtre, ce n'est pas tant l'homme qu'ils saluent que le ministre de N.-S. J.-C. Qu'ils veuillent bien ne pas croire que les prêtres le désirent par intérêt ; car, s'il est une chose ennuyeuse, c'est certainement de porter constamment la main à son chapeau pour rendre le salut.

Cela nous conduit à parler de la manière dont les ecclésiastiques doivent saluer.

Ce serait une exagération que d'exiger du prêtre qu'il rendît toujours à chacun un salut aussi profond que celui qu'on lui fait. Il y a des circonstances où il aurait toujours le chapeau à la main, et ce serait déraisonnable de l'exiger. A lui donc il est permis de ne faire que porter la main à son chapeau avec bienveillance ; et il pourra ne se départir de cette règle que lorsqu'il se trouvera lui-même en présence de personnes qui lui sont hiérarchiquement supérieures, ou s'il s'agit de personnes qu'il connaît particulièrement. De

même le prêtre doit comme tout le monde saluer de la main droite, si elle est libre. Mais si elle ne l'est pas, par exemple s'il porte de la main droite une canne dont il se sert, il peut saluer de la main gauche sans avoir besoin de s'astreindre à changer sa canne de main. Il pourra réserver cette opération pour des cas assez rares où il doit montrer beaucoup de respect.

Nous avons parlé du salut fait sur la rue le chapeau sur la tête. Nous devons aussi dire un mot du salut fait lorsque l'on est nu-tête.

Ce salut se fait par une inclinaison de la tête ou des épaules, suivant le degré de respect dû à la personne saluée. Une simple inclinaison de tête se fait pour un ami ou pour des inférieurs.

SECTION CINQUIÈME

Déploiement des gestes du bras.

Il est remarquable que les lois du développement des gestes du bras bien observées s'accordent toujours avec les con-

ditions de l'esthétique, c'est-à-dire, que la plus haute expression de la signification des gestes du bras coïncide toujours avec les formes les plus gracieuses de celui-ci. On peut donc être certain que plus on évitera les formes désagréables du bras plus on arrivera à l'expression la plus complète des gestes de cet organe. Au reste, cette remarque ne s'applique pas seulement au bras, mais à tout l'organisme.

Il y a trois formes désagréables du bras : Les angles aigus, les angles partant du corps, les bras raides. Quant on exclut ces trois défauts, il ne reste plus que les angles obtus et les courbes gracieuses qui en sont les conséquences.

Pour que le bras, partant de la position de repos, à la ceinture, se développe dans toute son étendue d'une manière constamment gracieuse, Delsarte a formulé une règle résultant de ses longues observations et qui, par conséquent, n'est que la traduction de la nature. Cette règle est plus longue à énoncer et plus compliquée en

apparence qu'elle ne l'est à appliquer dans la pratique. Elle comprend trois temps : 1° Le coude et le poignet partent en même temps, mais le poignet avance plus vite que le coude et le rejoint ; 2° à partir de ce moment, le coude continue à s'élever en entraînant le poignet qui ne doit pas dépasser le coude tant que celui-ci, en s'élevant, s'éloigne du corps ; 3° ce n'est que quand le coude est rendu à sa limite d'éloignement, que l'avant-bras s'étend à son tour.

En revenant, on défait ce que l'on avait fait en allant, en passant par les mêmes phases, mais en sens inverse.

On peut observer que dans ce mouvement du bras, la main suit par rapport à la jointure du poignet, exactement les mêmes règles pour l'aller comme pour le retour. En allant, la main, qui semble demeurer en arrière, ne s'étend que quand le poignet est au bout de sa course ; et il en est de même pour le retour. C'est encore la même règle, si le mouvement du bras, au lieu de se faire latéralement, se fait de bas en haut ou de haut en bas.

Il va sans dire que ces différentes phases se suivent l'une et l'autre sans intervalle, et se fondent en un mouvement unique.

ARTICLE TROISIÈME

LA TÊTE

SECTION PREMIÈRE

Attitudes et mouvements

La tête est surtout l'agent de l'intelligence.

Il y a à considérer dans la tête les *attitudes* et les *mouvements fugitifs*.

§1. *Attitudes de la tête.*

Tableau des attitudes.

Les genres, dans les attitudes, sont déterminés par les inclinaisons de la tête en avant ou en arrière, et les espèces, par le penchement latéral vers l'interlocuteur ou à l'inverse.

Genres { I Excent. — Penchée en arrière.
II Concent. — Penchée en avant.
III Normal. — Droite.

Voici le tableau des significations des espèces, en commençant par le genre normal (III) :

1. A l'inverse de l'interlocuteur, *sensualisme* (bon ou mauvais).

2. Vers l'interlocuteur, *tendresse*.

3. Droite, *incolore* et *neutre*.

En 2, on aime le fond ; en 1, on aime la forme.

Dans le genre excentrique (I) :

1. A l'inverse, *orgueil* (noble ou mauvais).

2. Vers l'interlocuteur, *abandon*, *confiance*.

3. Droite, *passionnel* ou *véhément*.

Dans le genre concentrique (II) :

1. A l'inverse, *ruse* ou *suspicion*.

2. Vers l'interlocuteur, *vénération*.

3. Droite (en avant), *état réfléchi*.

Ces neuf attitudes caractérisent des états généralement peu prolongés. Néanmoins

un homme peut affecter chacune de ces attitudes et en prendre l'habitude. On a alors des types qui, volontaires à l'origine, ont eu pour principe les significations correspondantes.

§2. *Mouvements fugitifs de la tête.*

En dehors de ces attitudes, il y a des mouvements essentiellement fugitifs, c'est-à-dire, dont la signification se tire du genre de mouvement de la tête.

Il y a trois genres de mouvements.

I. D'arrière en avant, presque horizontalement.

II. Rotation verticale d'arrière en avant ou réciproquement.

III. Rotation horizontale à droite ou à gauche.

Ier genre.—1. D'arrière en avant avec menton élevé : *interrogation, espérance, appellation, désir.*

2. D'arrière en avant, menton abaissé : *résignation, doute.*

3. D'avant en arrière : *surprise.*

IIe genre.— 3. Rotation de haut en bas, direct : *affirmation.*

2. De haut en bas, oblique : *menace de l'homme fort, menace concentrique.*

1. De bas en haut : *menace de l'homme faible, menace excentrique.*

IIIe genre.— 3. Inflexion sur une épaule ou sur l'autre : *indifférence.*

1. Double rotation d'une épaule à l'autre : *impatience.*

2. Rotation horizontale de la tête seulement : *négation.*

Si ce mouvement se termine du côté de l'interlocuteur, c'est une négation simple.

S'il se termine à l'opposé, c'est une négation avec réticence.

Passons maintenant au détail des différentes parties de la tête.

Il y a, dans la tête, des parties fixes et des parties mobiles. Ce sont ces dernières surtout qui nous intéressent, comme dépendant davantage de la volonté et pouvant être plus ou moins sous le contrôle de l'orateur.

SECTION SECONDE

Parties mobiles de la tête.

§1. *L'œil.*

L'agent le plus expressif du visage est l'œil.

L'œil est essentiellement l'agent de l'esprit ; aussi est-il le plus docile de tous les agents mécaniques ; mais, en même temps, c'est le plus traître, à cause de la multiplicité des parties qui concourent à lui donner sa signification.

Au point de vue de l'expression, l'œil est composé d'un triple appareil :

I. L'appareil *optique* proprement dit ;
II. L'appareil *sourcillier*, ou les sourcils ;
III. L'appareil *palpébral*, ou les paupières.

a) Appareil optique.

Chose singulière ! l'œil, en tant qu'agent expressif, est essentiellement intellectif, et cependant ce n'est pas l'appareil optique proprement dit qui sert à manifester l'intelligence. Dans l'ensemble des parties qui concourent à la signification des gestes de l'œil, il joue le rôle d'élément *vital*, et c'est le sourcil qui est le véritable élément intellectif.

De fait l'appareil optique proprement dit est passablement neutre, et n'a d'expression qu'au point de vue vital. Quand on parle d'un œil plein de vie, ou d'un œil languissant, ou d'un œil mort, c'est de l'appareil optique proprement dit qu'on parle.

Il y a, dans la conformation de l'appareil optique et dans les apparences extérieures de ses parties visibles, des caractères qui indiquent une plus ou moins grande dose d'énergie physique. C'est dans l'appareil optique proprement dit que gît cette puissance fascinatrice ou magnétisante plus ou moins grande, que l'on tient de la nature, qu'on peut voiler plus ou moins quand on l'a, mais qu'on ne saurait se donner quand on ne l'a pas.

On rencontre quelquefois certaines gens, qui ne brillent pas toujours par l'intelligence, mais qui ont, comme on dit, un œil *terrible*. Il y en a dont on ne soutient que difficilement le regard. Leur ascendant se fait sentir jusque sur les animaux.

Il y avait en France, vers 1860, un ecclésiastique qui pouvait impunément, et par la seule force de son regard, agacer et même frapper avec ses mains un chien furieux placé entre les jambes de son maître, même lorsque celui-ci l'excitait contre l'ecclésiastique. Mais c'était à la condition de ne jamais cesser de fixer les

yeux du chien. C'est à cette puissance optique qu'est dû l'ascendant extraordinaire des dompteurs de lions et d'autres animaux féroces.

Il ne faut pas conclure de ce qui précède, qu'une semblable puissance optique ne peut pas se rencontrer dans une personne intelligente ; mais seulement que ce qui rend le regard intelligent, ce sont les parties avoisinant l'appareil optique. Ceci est si vrai qu'il y a des personnes aveugles qui ont cependant un œil très intelligent. Evidemment c'est grâce aux accompagnements de l'appareil optique.

Considérons maintenant l'expression propre de cet appareil.

Nous avons deux yeux, et, pour voir un objet, nous dirigeons vers cet objet l'axe optique de chacun de nos yeux. La lumière qui rayonne de l'objet vient produire une image dans chaque œil. Cette double image cependant ne produit ordinairement que l'impression d'un seul objet qui paraît plus ou moins en relief.

Evidemment l'angle formé par les deux

axes optiques, lorsqu'ils convergent vers un même objet, est plus ou moins grand suivant que cet objet est plus ou moins proche. Il dépend donc de notre volonté de faire converger plus ou moins les axes optiques de nos yeux. Il y a cependant une limite pratique à cette faculté. Si l'objet est trop proche, on peut bien réussir à y faire converger les deux axes, mais les images ne peuvent plus se superposer et l'on voit *double*. On dit alors que la personne *louche*.

Cette convergence des axes optiques est sensible à l'extérieur. Sans pouvoir dire d'une manière précise la distance exacte de l'objet que regarde une personne, on peut constater si elle regarde plus ou moins loin, et surtout on s'aperçoit bien si elle louche.

A partir de la distance minimum où l'on cesse de loucher, jusqu'à la limite de la vue, on a ce qu'on appelle le regard *convergent* ou *direct*. Plus l'objet s'éloigne, plus les axes optiques tendent au parallélisme. Si l'objet est à la limite de la vue,

ou, comme on dit, à *l'infini*, les axes optiques sont parallèles. Cette forme de regard est assez sensible. On dit alors que les gens regardent sans voir, qu'ils ont le regard rêveur.

Enfin il est possible que les axes optiques divergent. S'il est difficile d'obtenir ce résultat par la volonté, il se présente naturellement dans le *vertige* et dans l'ivresse.

Nous avons donc trois espèces de regard :

I. Divergent, ou *vertigineux*.
II. Convergent ou direct,—*intelligent*.
III. Parallèle,—ou *extatique*.

Le premier et le troisième de ces regards sont très exceptionnels, par conséquent rares. Dans tous les cas, l'orateur ne doit jamais avoir à se servir du premier, et que bien rarement du troisième. Nous allons donc les laisser de côté. Reste le second, qui est le regard de l'homme intelligent ; et c'est ce regard que nous supposerons constamment dans l'étude que nous allons faire des expressions de l'œil.

Nous aurons donc à ne nous occuper que des sourcils et des paupières.

b) Apparence de l'œil.

Les genres sont déterminés par les *sourcils*, qui offrent plus particulièrement l'élément intellectif : ce sont les *paupières* qui caractériseront les espèces.

Les sourcils peuvent être :

I. Elevés (excentriques).
II. Abaissés (concentriques).
III. A l'état normal.

De même les paupières peuvent être :

1. grandes ouvertes (excentriques).
2. presque fermées (concentriques).
3. normalement ouvertes.

§2. *Tableau des neuf expressions de l'œil.*

I	1. aspiration, étonnement, appellation.
(Excentrique)	2. indifférence.
Sourcils relevés	3. mépris.
III	1. stupeur.
(Normal)	3. incolore.
	2. sommeil, accablement.
II	1. fermeté.
(Concentrique)	3. mauvaise humeur.
Sourcils abaissés	2. contention d'esprit.

Le sourcil est le thermomètre de l'esprit.

Il y a d'autres mouvements subordonnés des sourcils, très caractéristiques aussi. Sans entrer dans un détail qui nous entraînerait trop loin, nous nous bornerons à considérer les deux principaux.

c) Mouvements spéciaux des sourcils.

Jusqu'ici nous n'avons étudié que les mouvements normaux, ou, si l'on veut, horizontaux des sourcils. Or ceux-ci peuvent se mouvoir d'une manière inclinée soit vers le dedans soit vers le dehors.

Dans la grande douleur, mais résignée, tout est naturellement concentrique dans la figure, l'œil comme le reste ; cependant la résignation n'existe que parce qu'il y a espérance, et par conséquent aspiration vers un soulagement. Le sourcil représente admirablement ce double sentiment : il est concentrique dans l'ensemble, mais avec un soulèvement de la pointe interne,

ce qui donne à la douleur son expression la plus touchante.

Au contraire, dans la rage du désespoir, le désir de la vengeance se peint par le caractère excentrique de l'œil, mais l'impuissance se trahit par l'abaissement forcé interne du sourcil ; et c'est ce qui donne à la rage désespérée sa physionomie la plus hideuse.

Tous les mouvements que nous venons d'étudier sont supposés des mouvements fugitifs et par conséquent des gestes indiquant une situation transitoire de l'âme. Mais, comme il a déjà été remarqué pour d'autres organes, chacune de ces formes de l'œil peut devenir habituelle par la fréquence des actes sous l'empire d'un sentiment quasi permanent. Alors elles deviennent autant de types constitutionnels.

Ainsi ceux qui ont les sourcils habituellement élevés montrent plus de bonhomie que de vie intellectuelle : ce sont des portes ouvertes. De même, les caractères éner-

giques portent plus habituellement les sourcils concentriques.

Physiologiquement parlant, un œil petit est un signe de vigueur, et un œil grand est un signe de langueur, qui n'exclut pas la beauté.

Il y a parallélisme entre le sourcil et la voix, c'est-à-dire que les inflexions de la voix sont d'accord avec les sourcils : Quand la voix s'élève, les sourcils en font autant. S'il y a contradiction entre la voix et les sourcils, c'est qu'il y a quelque chose de sous-entendu. Ainsi quelqu'un qui manifeste de l'étonnement et qui le fait en baissant la voix et élevant les sourcils montre qu'il veut faire l'étonné, tandis qu'il ne l'est pas : « Pas possible ! »

Trois manières de prononcer *vraiment !* :

1. Sourcils et voix abaissés—*grave*.

2. Sourcils et voix élevés — *aimable, affectueux*.

3. Sourcils abaissés, voix élevée—*soupçon*.

§ 3. La bouche et autres parties mobiles de la tête.

L'œil est le plus mobile, comme aussi le plus docile des agents mécaniques du geste, parce qu'il est l'agent de l'esprit.

Les oreilles, les joues, le nez, sont les agents les plus difficiles à contrôler. La bouche est entre les deux. Aucun des muscles de la face ne peut agir sans influer sur la bouche. Aussi entre-t-elle pour beaucoup dans l'expression générale que prend le visage.

Ainsi, dans l'état excentrique, les traits du visage montent du centre vers l'extérieur en entraînant la bouche dans ce mouvement ; c'est ce qui a lieu dans le rire. Dans l'état concentrique, par exemple, dans un visage triste, les traits descendent du centre vers l'extérieur.

La bouche peut cependant prendre d'elle-même quelques expressions assez significatives. Ainsi la projection de la bouche en avant peut signifier, suivant le cas, ou *mépris*, ou *lourdeur*, ou *sensualité*, ou *jovialité*. Au contraire, la bouche rentrée, ou,

comme on dit, avec les lèvres pincées, peut signifier la *finesse*, le *dépit*, la *ruse*, la *colère*. La bouche en arc convexe vers le haut signifie ou bonhomie, ou réflexion, ou chagrin ; dans ce dernier cas, c'est ce qu'on appelle *faire la moue*. La bouche en arc concave vers le haut indique la joie, l'insouciance, la sensualité.

ARTICLE TROISIÈME

GESTES COMMUNIQUÉS

Nous avons, jusqu'ici, parcouru l'un après l'autre tous les organes susceptibles de mouvements expressifs, d'inflexions ayant un sens et par suite propres à traduire au dehors les sentiments éprouvés par l'âme, ou que l'âme désire communiquer.

Cette étude nous permet de constater qu'il y a des inflexions *universelles*, c'est-à-dire qui s'appliquent à tous les organes : par exemple, la véhémence s'exprime d'une manière analogue soit par l'attitude des jambes, soit par celle du torse, ou de

la tête, soit par le mouvement du bras. Mais nous avons vu qu'il y en a de *spéciales* et qui sont le propre d'un organe en particulier, par exemple, les expressions de l'œil et de la main.

Il y a une troisième espèce d'inflexion, dont nous n'avons pas encore parlé : ce sont les inflexions *communiquées*, lesquelles ne doivent pas être confondues avec les inflexions propres. Un agent complexe, comme la tête, peut se trouver dans le cas de faire des gestes incompatibles. Ainsi nous avons vu que les yeux constituent, dans la tête, l'organe le plus important et le plus expressif au point de vue intellectuel. Or la petitesse et la délicatesse de cet organe, quand il s'agit d'en faire un instrument d'expression, exige la presque immobilité de la tête. D'un autre côté, certains mouvements d'ensemble de la tête sont, non seulement très expressifs, mais quelquefois spéciaux. Dans l'occurrence du besoin de se servir simultanément et de la tête et des yeux, faut-il que l'orateur sacrifie un de ces deux moyens puissants

d'action ? Non, la nature a heureusement pourvu à cette difficulté par la transmission ou la communication de certaines inflexions de la tête à un autre organe, auquel ces inflexions ne sont pas spéciales.

D'ailleurs la tête est un organe qui n'est pas susceptible de mouvements bien développés ni visibles au loin. Cette seule raison suffirait pour rendre nécessaire, ou simplement pour expliquer la transmission de certaines inflexions de la tête à un autre organe, soit pour exprimer elle-même un autre sentiment simultanément, soit pour atteindre plus aisément des auditeurs éloignés.

C'est généralement à la main que la tête transmet ainsi certaines inflexions qui lui sont propres. Aussi dit-on que la main est le visage de l'orateur pour l'auditeur éloigné. De fait, dans l'intimité, cette transmission se fait beaucoup plus rarement ; car la tête ne confie ainsi ses mouvements propres que pour suppléer à son impuissance, ou pour ajouter à ses mouvements communiqués quelque chose qu'elle ne

pourrait pas faire seule en même temps. Venons à un exemple.

Une passion puissante a pour caractère l'œil fixe. Or cette fixité serait impossible dans certains cas, par exemple, dans le cas d'une menace, qui se fait, comme nous l'avons vu, par une inclinaison oblique réitérée de la tête. Alors c'est la main qui fait l'inflexion, et la tête avec l'œil reste fixe. Aussi l'homme qui menace avec la main est-il beaucoup plus énergique. On peut en donner une raison additionnelle : Un homme qui menace de la tête n'est pas très sûr de son coup, parce qu'il ne peut pas viser ; mais celui dont l'œil est fixe et qui menace de la main, est sûr de frapper juste. La menace de la tête est plus physique : c'est la nature qui se trahit. La menace de la main est plus intelligente ; elle est plus calculée. Dans cette dernière, l'œil dit beaucoup ; dans la première, il ne dit presque rien.

Mais la menace peut se faire dans d'autres circonstances.

Supposons que, dans une assemblée,

l'orateur ne veuille pas faire connaître à l'auditoire son mécontentement menaçant, mais seulement à celui à qui la menace s'adresse. Alors se sera l'œil qui fera l'inflexion, intelligible seulement pour l'individu menacé ; mais peut-être que la main, en ce crispant, témoignera silencieusement de la détermination de la volonté.

Si quelqu'un, qui a intérêt à ne pas laisser connaître sa colère, se trouve brusquement surrexcité, il pourra se faire qu'il trahisse sa menace par une agitation en soubresaut des épaules. S'il se maîtrise assez pour ne rien laisser paraître à l'extérieur, sa menace se transmettra à ses jambes, et jusqu'au bout des pieds, dont les orteils se crisperont.

En résumé, la menace faite par la tête est une menace physique ; par la main, menace intelligente ; par l'œil, menace silencieuse, déguisée à une partie de l'auditoire ; par les épaules, menace arrachée ; par les jambes et les pieds, menace cachée.

On pourrait peut-être faire la question : « Pourquoi dites-vous que ces gestes sont

des gestes communiqués ? Pourquoi ne seraient-ils pas des gestes communs à la tête et à la main ? » La réponse est très simple : C'est que le geste de la menace dans la tête et sans la main, a toujours sa signification, même sans le regard ; tandis que, sans le regard, le geste de la main ne signifierait rien, ou signifierait autre chose. C'est donc un geste propre de la tête ; et ce geste fait par la main n'a de signification qu'autant que la tête lui en donne.

ARTICLE QUATRIÈME

CENTRES OU FOYERS D'EXPRESSION

Outre le sens général qu'exprime la forme d'un geste, comme nous l'avons étudié jusqu'ici, il y a un grand intérêt à étudier le sens spécial qu'ajoute à un geste quelconque son point de terminaison et surtout son point de départ.

Si, par exemple, j'étends le bras, une foule de sens différents peuvent exiger ce mouvement général ; car je puis étendre

le bras pour repousser, pour protéger, pour décrire, pour flatter, pour affirmer, etc. C'est la fin ou la terminaison du geste indiquée par l'attitude ou le mouvement de la main qui en détermine le sens précis.

Mais c'est surtout le point de départ du geste qui est intéressant. En effet, une indication faite avec sentiment ne détermine pas seulement l'objet, mais elle établit aussi le rapport qui existe entre cet objet et la partie intime de notre être affectée par lui. Ce dernier effet se manifeste par le point de départ du geste chez l'orateur. Ainsi, pour dire qu'une chose est admirable, nous partons d'une partie de notre corps qui caractérise le sentiment qui nous anime.

Ces points de départ du geste ne sont pas arbitraires. Nous en connaissons déjà une partie ; nous allons compléter la série. Ils sont au nombre de neuf, que Delsarte désigne sous le nom de foyers d'expressions. Ils sont les subdivisions de trois régions principales : I. cranienne, II. faciale, III. thoracique.

En voici la nomenclature, avec leurs caractères généraux :

1' occiput	—vie	Région cranienne	la passion
2' temporal	—esprit		
3' pariétal	—âme		
1 bouche	—vie	Région faciale	l'intelligence
2 front	—esprit		
3 joues	—âme		
1'' abdomen	—vie	Région thoracique	l'instinct.
2'' poitrine	—esprit		
3'' estomac	—âme		

Pour bien faire comprendre cette nomenclature, supposons qu'il s'agisse de caractériser un homme, on dira, en touchant les foyers correspondants :

1'' C'est un homme qui ne vit que pour manger.

3'' C'est un homme tout cœur.

2'' C'est la loyauté même.

1 Il n'est pas indifférent aux douceurs de la vie.

3 C'est un homme très aimable.

2 C'est un homme très réfléchi.

2' C'est un homme dont il faut se défier.

3' C'est exalté ! C'est un poète.

1' C'est un homme aux passions les plus violentes.

Pour mieux faire comprendre encore les rôles de ces foyers d'expression, je vais en descendre la gamme, en supposant une petite histoire. Imaginons qu'il s'agisse d'un général qui s'est fait prendre dans un guet-apens avec une partie de son armée. Quand il a bien constaté sa position, il cherche à en sortir. Je commence ici mon histoire en la mettant dans sa bouche :

2' Comment sortir d'ici ? Car il faut en sortir : je n'ai pas envie de rester prisonnier comme un oiseau dans sa cage.

1' Eh bien ! il faut en sortir par un coup désespéré, en faisant une trouée dans les

rangs ennemis, fallût-il pour cela faire périr presque tous mes soldats.

3' Mais quel massacre !

2 S'il y avait moyen de faire autrement.

3 Pauvres jeunes gens ! les envoyer à la boucherie pour m'empêcher de rester prisonnier !

1 Mais en seront-ils plus riches ? Ils seront prisonniers comme moi.—Chacun pour soi. Charité bien ordonnée commence par soi-même. Je ne veux pas crever prisonnier.

2'' D'ailleurs qu'est-ce qu'on dirait de moi ? On dirait que j'ai été trop lâche pour risquer ma vie.

3'' Oui, mais je ne suis pas seul : et ces pauvres soldats, eux aussi tiennent à la vie....

1'' Que le diable les emporte ! pourvu que je me sauve, je ne m'occupe pas du reste.

Nous venons de descendre la gamme des foyers d'expression ; nous allons maintenant la remonter, mais avec une autre histoire, pour ne pas nous répéter. Supposons

un homme intelligent, mais se livrant à des excès de boisson. A la suite d'une nouvelle crise, il revient à lui-même et s'abandonne à ses réflexions en cherchant à s'excuser. C'est lui qui parle :

1° Bon, encore une fête ! Mais j'étais si altéré. On ne peut pas cesser tout d'un coup. Je ne pouvais pas me laisser mourir de soif.

3° Oui, mais c'est comme cela que je me ruine ; et... je ne me nuis pas tout seul. J'avais promis de ne plus faire d'orgie.

2° Je devrais pourtant être capable de tenir ma promesse. Oh ! ce n'est pas parce que je ne suis pas capable que je ne l'ai pas tenue. Mais j'avais soif et je me suis laissé tenter.

1 Et puis, le vin était si bon. Après tout, c'est fait pour être bu, du vin. Sans cela, on ne cultiverait pas la vigne.

3 Oui ! mais cette pauvre femme et ces pauvres enfants qui pleurent à cause de moi et que je jette dans la honte et la

misère. Eh bien ! c'est fini, je ne boirai plus.

2 Hélas ! j'ai pris bien des fois déjà cette résolution, et je ne l'ai jamais gardée.

2' Comment m'y prendre pour être plus fidèle ?

3' Ah ! si ma vie était à recommencer !

1' La conclusion, c'est que je ne suis qu'un misérable.

Cette seconde histoire montre qu'il vaut mieux remonter la gamme des foyers que la descendre.

Si l'on essaie de trouver d'autres foyers d'expression, on n'en trouvera pas à ajouter aux neuf indiqués par Delsarte.

CHAPITRE SECOND

LOIS GÉNÉRALES DU GESTE

Le geste est le langage du cœur. Or, de même que dans le langage articulé, il ne doit pas y avoir de mots inutiles, de même, dans le geste, faut-il éviter les mouvements extérieurs qui ne représenteraient pas un sentiment vrai et tel que le comporte l'impression intime de l'orateur. En un mot, il faut que le geste ne soit ni inutile, ni hors de propos.

Quand on observe la nature, on trouve en effet que le geste suit certaines lois que nous allons exposer et dont il ne sera pas difficile de donner la raison.

ARTICLE PREMIER

SUBORDINATION DES AGENTS

La première grande loi est celle que Delsarte a nommée : la subordination des

agents. Le geste, en effet, pour n'être pas un pléonasme, doit, ou ajouter à la parole une idée qu'elle n'exprime pas mais qui coexiste avec ce que la parole exprime, ou il doit faire pressentir ce que la parole va dire. — Dans les deux cas, comme le geste est une synthèse rapide, tandis que la parole procède lentement et syllabe par syllabe, le geste doit toujours commencer et souvent même être complet avant la parole.

Par l'analyse de ce qui pourrait s'appeler la génération du geste, tout sentiment qui nous impressionne commence par saisir nos sens. Nous commençons donc par *sentir*.

Ce sentiment, agréable ou désagréable, se traduit immédiatement à l'extérieur par la physionomie, qui reflète ce qui se passe dans l'âme. Ceci se fait toujours, même quand on est seul, et sans aucun témoin. Bien plus, il faut une grande énergie et une grande habitude, nous pourrions dire un grand art, pour faire ce qu'on appelle *visage de bois*, c'est-à-dire ne pas trahir sur son visage les sentiments divers qu'on

éprouve. Et même chez les personnes qui réussissent à obtenir ce contrôle sur leur physionomie, s'il était possible de plonger le regard jusque dans l'intérieur de leurs chaussures, on pourrait constater, à la crispation des orteils, que la nature se venge dans les pieds de la violence qu'on lui impose dans le visage.

Supposons maintenant qu'au lieu de vouloir cacher ses sentiments, celui qui est ainsi affecté veuille exprimer à d'autres ce qu'il éprouve ; sa volonté, qui est un acte simple, cherche à se manifester le plus rapidement possible, et c'est le langage de la volonté, c'est-à-dire le geste, qui s'en charge. Ce n'est qu'après cela que l'intelligence développe successivement par les mots et les phrases de la parole articulée tout ce qu'elle a perçu.

Ainsi donc, d'après les lois mêmes de la nature, dans un geste, les mouvements physionomiques *sensitifs* passent avant ceux de la volonté ; et ces derniers sont eux-mêmes antérieurs à la parole, qui est l'organe de l'*intelligence*.

Pour que l'orateur soit naturel dans son débit, il faut donc qu'il commence par *sentir*, c'est-à-dire être impressionné par ce qu'il a à dire. Autrement sa physionomie n'exprime rien, et sa gesticulation n'est plus qu'une agitation mécanique des bras sans signification.

Comme on le voit, le geste n'est pas un mouvement aussi simple qu'on pourrait le croire. C'est quelque chose d'essentiellement complexe et qui met en action les trois puissances de l'âme. C'est la non-exécution de tout cet ensemble qui ôte aux gestes leur naturel dans celui qui veut gesticuler sans être sous l'impression du sentiment. Et c'est la constatation non réfléchie, mais cependant réelle, de ce défaut, qui fait comprendre à l'auditoire que l'orateur n'est pas naturel dans son débit.

C'est ce qui fait la grande difficulté de l'orateur qui récite un discours appris par cœur. En effet, à moins 1° de l'avoir écrit comme il peut parler, et 2° de l'avoir appris imperturbablement, de manière à pouvoir

s'impressionner d'avance du sentiment contenu dans chaque phrase, il lui sera presque impossible d'être naturel ; ou bien son naturel consistera dans une récitation froide et très peu propre à porter la conviction dans les esprits et dans les cœurs. Il faut donc si bien apprendre son discours, que la mémoire fournisse sans effort ce que le sentiment devrait lui-même offrir.

La loi de l'antériorité du geste sur la parole est donc bien fondée sur la nature. Au reste, rien de plus facile à vérifier.

Ex. 1° « Oh ! que c'est beau ! » (geste avant et après, physionomie neutre ou vraie).

2° Je vois quelqu'un que je n'ai pas vu depuis longtemps et que je ne m'attendais pas à rencontrer : « Eh ! mais, c'est vous ? » (geste avant et après, comme plus haut)

3° Quelqu'un qui cherche dans sa mémoire et qui trouve en disant : « Oui ! »

ARTICLE SECOND

OPPOSITION DES AGENTS

La seconde grande loi du geste n'est qu'une application à l'orateur des lois de l'*équilibre*. Delsarte la formulait par l'expression : *Opposition des Agents*.

L'orateur doit toujours se montrer dans toute sa force, puisqu'il doit dominer son auditoire. Il faut donc, non seulement qu'il soit solidement établi sur sa base d'appui, mais que rien, dans sa gesticulation, même la plus extrême, ne vienne ou semble compromettre sa stabilité. De là 1° éviter de se balancer sur ses jambes ; 2° si une partie du corps se projette dans une direction, il faut qu'une autre partie ramène ou plutôt conserve l'équilible en se portant du côté opposé.

Cette loi, qui est très sensible dans les grands mouvements, s'applique jusque dans les petits détails ; et il en résulte, non seulement plus de stabilité, mais aussi des mouvements et des formes plus agréables. La beauté esthétique exige impérieusement l'observation des lois de l'équilibre.

Au reste, la nature y porte instinctivement.

Exemples d'opposition :

1° Si le corps se penche en avant, comme dans la véhémence, les bras s'en vont en arrière. Au contraire, si les bras se portent en avant, il y a rétroaction du corps.

2° Lorsque la tête et les bras sont en action, ils doivent se mouvoir à l'inverse l'un de l'autre. (Ex. Bonjour. Nenni). Le parallélisme des bras et de la tête est très laid.

3° Les deux bras eux-mêmes doivent en général se mouvoir à l'inverse l'un de l'autre, lorsqu'ils participent au même mouvement ; et, dans la grande gesticulation, il faut toujours éviter le parallélisme des bras. Dans l'intimité, dans les mouvements affectueux d'enfant, de paysan, dans la tendresse, dans les entretiens familiers et de bonhomie, on peut se permettre le parallélisme des bras ; parce qu'il offre quelque chose de tendre, mais c'est à condition de le restreindre.

En général on ne doit gesticuler que

d'un bras. L'autre cependant ne doit pas rester inerte : ou il exprime d'autre chose, ou il s'allie de loin aux mouvements de son frère.

Le bras agissant seul est lui-même soumis à cette loi d'opposition des agents. S'il est appuyé, la main peut gesticuler seule et faire tous les mouvements que ferait le bras. Mais si le bras est libre, les mouvements circulaires de la main exigent un contre-balancement du coude, d'où résulte ce que Delsarte appelait les mouvements spiroïdaux du bras, mouvements qui sont très gracieux.

ARTICLE TROISIÈME

MOTILITÉ DES AGENTS

Une troisième loi qui doit se rapporter à celle de l'opposition des agents, ou à la loi d'équilibre, c'est celle qui est relative à la motilité des agents. Cette motilité doit être en raison inverse de leur masse.

Ainsi le bras tout entier a des mouve-

ments plus lents que la main seule. La tête se meut plus vivement que le torse, lequel doit toujours avoir des mouvements lents. L'œil est l'agent dont la motilité est la plus grande.

ARTICLE QUATRIÈME

SOBRIÉTÉ DANS LE GESTE

Faut-il faire beaucoup de gestes ?

Il n'en faut faire ni trop, ni trop peu. Le geste étant un secours et un complément pour la parole, doit tendre au but de celle-ci et n'en pas détourner l'auditeur.

Dans chaque phrase successive, il ne faut pas distraire l'auditeur de l'intention que l'orateur se propose. Or on n'est jamais ému que par un seul sentiment à la fois ; il ne faut donc qu'un geste pour une phrase entière.

Il peut bien se faire qu'une nuance dans la pensée puisse utilement demander à être exprimée par un geste ; mais ce dernier ne devra être qu'une modification du

premier, et non pas un second geste qui fasse perdre de vue la pensée principale.

Il ne faut pas oublier que tout geste doit être justifié par une expression physionomique. Or la physionomie conserve toujours son expression tant que l'idée reste la même ; raison de plus pour que le geste reste le même tant que l'idée ne change pas.

L'homme intelligent fait peu de gestes, mais ils sont très expressifs. L'homme hors des gonds fait au contraire beaucoup de gestes, et c'est par là qu'il se trahit, quelle que soit la cause du peu de direction qu'il donne à ses idées.

On aurait tort de conclure de là que le discours doit être simplement émaillé d'une série de gestes isolés les uns des autres. Il faut, au contraire, pour bien faire, que tous les gestes soient reliés les uns aux autres, de sorte que la fin d'un geste soit le commencement du suivant. La règle est donc de rester sur la fin du geste que l'on vient de faire jusqu'à ce que la nécessité oblige d'en changer, et c'est de la fin du geste

précédent qu'on part pour faire le geste suivant.

Il n'y a d'exception à cette règle que les grands mouvements provenant d'une vive exaltation, et qui ont conduit la main et le bras dans une position où ils ne peuvent rester sans fatigue et sans cesser d'être naturels. Alors le bras retombe tout doucement par le chemin le plus court, sans aucune signification intentionnelle : c'est simplement la nature qui obéit à ses lois quand la cause qui y avait fait déroger a cessé d'exister.

Au reste, il ne faut pas croire qu'il y ait rien de désagréable dans ce prolongement du geste. Ce ne l'est que pour l'orateur novice, qui est toujours embarrassé de ses bras, et qui éprouve comme un besoin de les ramener à une espèce de position neutre.

De fait il ne devrait pas y avoir de position neutre. Ce n'est en effet qu'un moyen de masquer un défaut de mémoire ou un autre embarras quelconque.

CHAPITRE TROISIÈME

LES TYPES

Un corps parfaitement équilibré, bien symétrique, ne présentant, lorsqu'il repose tranquillement sur les deux jambes, aucun écart partiel, en un mot, reproduisant le type de l'état normal absolu, est un cas excessivement rare, si tant est qu'il existe. De même que les caractères absolument neutres n'existent probablement pas, et que chacun apporte en naissant un caractère spécial, qui pourra bien être corrigé ou modifié par la culture et surtout par la vertu, de même aussi le corps, par le fait seul qu'il réflète toujours les indications spéciales de l'âme, présente presque toujours certains types qui lui sont naturels.

Il y a trois espèces de types : 1° le type constitutionnel, que nous apportons en naissant ; 2° le type passionnel, qui est transitif et se reproduit sous l'empire d'une

passion ; 3° le type habituel ou d'habitude.

L'habitude est, comme on sait, une seconde nature. L'habitude de reproduire un genre de mouvements finit par façonner l'être et par créer un type qui n'est pas de naissance. C'est ce type qu'on appelle habituel. La reproduction fréquente des mêmes attitudes peut finir par modifier jusqu'aux os, surtout dans la jeunesse. De là l'importance d'empêcher les enfants de prendre des attitudes vicieuses, qui, à leur âge, peuvent facilement devenir habituelles et impossibles à corriger plus tard. Ainsi, par exemple, il importe beaucoup d'empêcher les enfants dont la constitution est faible, de prendre, lorsqu'ils s'appliquent sur leur table de travail, une position qui puisse finir par donner à leur épine dorsale une courbure permanente, dommageable à leur santé.

Quelles qu'elles soient, les attitudes ou constitutionnelles ou habituelles sont celles que l'on prend lorsqu'aucune circonstance particulière ne tend à les modifier, en d'au-

tres termes, lorsque l'on n'exerce sur soi-même aucun effort musculaire spécial. Elles constituent, pour chacun de nous, notre état normal relatif.

Ainsi l'homme d'action, le militaire, aura habituellement une attitude excentrique ; l'homme d'étude, l'homme de cabinet, au contraire, présentera plutôt une apparence concentrique. Evidemment ces états normaux sont relatifs. Ce qui, dans un militaire, serait concentrique peut être excentrique dans un homme de bureau ; de même un homme d'étude qui se redresse peut se trouver, par rapport à son attitude normale relative, à l'état excentrique, tandis que peut-être la même attitude atteindrait à peine l'état normal relatif d'un militaire.

Quand donc on veut apprécier dans quel état relatif se trouve un individu quelconque, il faut toujours commencer par constater dans quelle grande division il se trouve naturellement. Ce n'est qu'après cette connaissance préalable qu'on pourra juger l'état d'âme qu'indique son apparence extérieure.

Appliquons ces remarques aux différentes classes de la société.

L'ouvrier, habitué à un travail matériel pénible, voit son corps se plier aux exigences de ses efforts. Celui qui porte habituellement des fardeaux peut constater que les muscles de ses jambes se développent davantage. L'obligation de forcer les jointures à demeurer fixes malgré l'effort qui tend à les faire plier, finit par leur enlever leur souplesse. Il en est de même de celui qui fatigue habituellement ses bras, comme les bûcherons, les scieurs de bois : les muscles de leurs bras se développent, et l'effort constant fait pour maintenir ferme la hache ou la scie, ossifie presque les jointures des mains et rendent celles-ci raides et lourdes.

Ceux donc qui ont l'habitude de travaux corporels pénibles n'ont pas de souplesse dans les petits organes ; ils ont un marcher lourd, les mains habituellement concentriques ; ils gesticulent avec le bras tout entier et avec le corps ; ils tournent tout d'une pièce.

L'homme de profession, au contraire, qui n'a pas fatigué ses membres, a les muscles moins développés, et est plus délicat ; il a les sens plus exquis, la tête plus intelligente et plus agile ainsi que les membres. Il ne gesticule pas avec le corps, dont l'équilibre est plus instable, parce qu'il se tient plutôt sur un pied que sur les deux. Il gesticule avec les bras, et souvent même seulement avec la main et les doigts. Tous ses membres sont plus souples ; il marche avec plus de délicatesse et d'une manière plus dégagée.

Les enfants de ces deux classes d'hommes se ressentent des habitudes paternelles par imitation instinctive. L'enfant du peuple, à part quelques exceptions, est plus lourd que l'enfant de la classe instruite ; ses formes et ses mouvements sont plus raides et moins sveltes, tant que l'éducation, et une éducation lente, n'est pas venue changer cette première disposition naturelle.

CHAPITRE QUATRIÈME

L'ORATEUR DEVANT SON AUDITOIRE

L'orateur devant son auditoire ne doit jamais oublier que, si celui-ci est tout oreilles pour entendre sa parole, il est aussi tout yeux pour le voir. La gesticulation comprend donc tout ce qui est visible dans l'orateur, c'est-à-dire sa personne tout entière. Tout en effet parle dans l'orateur, son attitude aussi bien que ses mouvements.

Ceci fait voir de suite combien il importe à l'orateur de se présenter dans les meilleures conditions possibles de prestance. Chacun sait en effet quelle influence prédisposante produit sur l'auditoire une belle prestance de l'orateur. Mais il n'est pas donné à tout le monde d'avoir cet avantage.

Evidemment celui dont l'état neutre n'est pas l'état normal idéal, se trouve

dans un désavantage au point de vue oratoire, tant qu'il n'est pas parfaitement connu à cet égard par son auditoire.

Celui-ci en effet suppose instinctivement l'orateur dans le type parfait, et ce n'est que par un effort que j'appellerais travail de résignation, qu'il peut faire abstraction du défaut.

De là l'avantage considérable que possède l'orateur qui n'a pas contracté de défaut d'organisme, et dont l'état neutre se rapproche de l'état normal idéal. Car par cela seul il a déjà bonne mine et présente une physionomie qui plaît.

La divine Providence a arrangé les choses de telle sorte que les orateurs en général appartiennent à cette classe de personnes. En effet, l'orateur doit être un homme instruit. Or les hommes instruits ont dû, pour en arriver là, s'astreindre à un genre de travail intellectuel qui exclut généralement les durs travaux manuels, et par suite les déformations et les types qui en sont les conséquences.

Remarquons ici en passant que le pres-

tige de la classe instruite sur le peuple tient beaucoup plus à cette apparence extérieure qu'on ne serait tenté de le croire tout d'abord. Souvent même la bonne mine d'un orateur produira plus d'effet que la science d'un autre qui manquera de cette qualité extérieure.

Il ne faut donc pas négliger de travailler à acquérir une prestance aisée, dégagée, simple et noble, puisque c'est un élément important dans l'orateur. Au Canada malheureusement, il faut bien l'avouer, nous sommes dans une position désavantageuse par comparaison avec l'Europe. Il y a peu de noblesse héréditaire dans notre pays, où le plus grand nombre de nos hommes marquants sont les fils de leurs œuvres, et sortent bien souvent d'un milieu où ils n'ont pu trouver les avantages d'une éducation cultivée qui n'est guère que l'apanage d'une quasi-noblesse héréditaire.

Aussi, pour la plupart d'entre nous, il y a un travail d'éducation sociale à faire quand nous arrivons au collège. Il faut s'y débarrasser d'habitudes dénuées de dé-

licatesse, s'accoutumer à la correction, non seulement du langage, mais aussi d'une politesse qui est loin d'être toute de convention, et que l'on n'est pas même toujours en état d'apprécier dans les commencements. Or c'est ce travail quelque peu pénible que trop peu ont le courage d'entreprendre. Il y en a même qui vont jusqu'à avoir honte de parler correctement. Ce serait incroyable si ce n'était pas trop vrai. Et pourtant il arrive une époque et des circonstances où l'on paierait bien cher pour avoir corrigé ses mauvaises habitudes; d'autant plus que, s'il est relativement facile de se corriger quand on est jeune, il vient un âge où la difficulté équivaut presque à une impossibilité.

Généralement l'orateur se tient debout; mais il peut aussi s'asseoir. Dans ce cas, sa gesticulation est plus restreinte. Mais debout ou assis, il doit prendre une position *aisée*, sans qu'on puisse dire cependant qu'il *prend ses aises*.

ARTICLE PREMIER

LES DIFFÉRENTS RÔLES DE L'ORATEUR

L'orateur peut être docteur ou narrateur. Il est docteur dans l'enseignement, dans la prédication. Il est narrateur quand il rapporte des faits.

Quand l'orateur fait le récit d'un événement, raconte un épisode, le choix de ses mouvements ou de ses gestes peut être fait à deux points de vue différents, suivant que l'orateur, quand il parle, est simple narrateur, ou qu'il se substitue aux personnages qu'il met en scène ; dans ce dernier cas, il joue le rôle d'acteur. Evidemment le rôle d'acteur diffère complètement de celui de simple narrateur.

Dans le rôle d'acteur, l'orateur s'identifie successivement avec chacun des personnages qu'il représente, et il doit en traduire tous les sentiments. Ce rôle, bien fait, est très agréable pour l'auditoire ; mais il suppose dans l'orateur, une grande impressionabilité, une profonde connais-

sances des règles et de grandes aptitudes mimiques.

Supposons donc que l'orateur ait à raconter une histoire. Tant qu'il raconte, il doit regarder l'auditoire, et même tout l'auditoire. S'il regarde toujours les mêmes personnes, par exemple, celles qui se trouvent directement devant lui, il n'intéressera pas, ou du moins intéressera fort peu ceux qu'il semblera ainsi dédaigner. Il faut donc que, par un léger mouvement de tête il puisse être censé regarder successivement toutes les parties de l'auditoire. Ceci est une règle générale chaque fois que l'orateur parle à son auditoire. Si quelque circonstance particulière, par exemple, une indication de lieu, ou l'introduction d'un personnage dans son récit, l'oblige à détourner les yeux, ce ne doit être qu'un instant, juste assez pour appeler l'attention de l'auditoire sur ce lieu ou ce personnage. Cette grande loi, de parler à son auditoire, est trop souvent oubliée, surtout dans les discours appris par cœur.

Une chose très importante dans le récit,

c'est ce que j'appellerai la *composition du lieu*. Je m'explique.

A mesure que le récit se fait, si le narrateur décrit des lieux, il doit les localiser, c'est-à-dire leur affecter respectivement des directions et des positions apparentes qui restent toujours les mêmes par rapport au narrateur et par rapport à l'auditoire tant que la scène reste la même. C'est un grand avantage pour l'auditoire, qui finit par s'imaginer que la scène se passe sous ses yeux. Il en est de même évidemment des personnages que le récit fait apparaître successivement. Il faut s'arranger de manière qu'ils gardent leurs positions relatives tant que le récit ne les a pas fait changer de place. Il va sans dire que ces positions relatives doivent toujours être conformes aux dispositions du local telles que fixées précédemment ; autrement l'auditoire se mêlerait et ne pourrait que difficilement se rendre compte de la suite du récit.

Dans cette disposition des lieux et des personnages, l'orateur doit éviter tout ce

qui pourrait être une cause de distraction et détourner l'attention de l'auditoire. Comme celui qui écoute réalise par la pensée la scène qu'on lui met sous les yeux, le narrateur ne doit disposer aucun objet ni aucun personnage entre lui et l'auditoire, mais les mettre sur les côtés. Il faut en effet que rien ne soit censé cacher l'orateur à ceux qui l'écoutent et empêcher ceux-ci de suivre ses moindres mouvements.

Si l'orateur en est le maître, il doit éviter de placer quelque partie importante de sa scène du côté où se trouve quelque chose de saillant, comme un meuble remarquable, un beau tableau. En effet, l'auditeur suit des yeux la scène imaginaire qu'on déroule devant lui ; et, si ses yeux sont dirigés vers un objet réel qui attire trop son attention, il sera distrait de celle qu'il devrait prêter au récit.

L'orateur lui-même doit éviter, dans son accoutrement, tout ce qui pourrait distraire son auditoire ; par exemple, il évitera, s'il le peut, de porter des lunettes, à

cause des reflets qui peuvent se produire dans certaines directions et devenir une source de distraction pour quelque partie de l'auditoire. Quelquefois, le soir, on place une lumière près de l'orateur. Si celui-ci n'a pas besoin de lire, je conseillerais d'éteindre cette lumière, qui empêche plus ou moins de voir l'orateur. S'il ne peut s'en passer, qu'il tâche de la faire disposer de manière qu'elle soit au-dessus ou de côté et assez loin pour que l'auditoire puisse voir l'orateur sans être ébloui par la lumière.

Lorsque le récit transporte la scène d'un lieu dans un autre. le narrateur, sans changer de place. mais par un changement de pose, doit comme transporter son auditoire dans le nouvel endroit et là faire une nouvelle composition du lieu, à mesure que le récit le comporte.

Lorsque le narrateur met en scène des personnages, s'il les fait agir et surtout parler, il cesse d'être narrateur et devient acteur. S'identifiant avec son personnage, il doit agir comme le font les acteurs sur

la scène, sauf qu'il remplace les changements de lieu par des changements de position. Il ne doit plus regarder l'auditoire, si ce n'est lorsqu'il reprend le récit, ne serait-ce que pour dire, *dit-il*, ou *répondit-il*. A part ces courts moments, le narrateur doit se substituer à la place du personnage dont il joue le rôle, et regarder, non l'auditoire, mais l'interlocuteur auquel le personnage est censé parler.

C'est ici qu'il est important de ne jamais oublier les positions relatives qui ont été données aux divers personnages. Si, dans le dialogue, les interlocuteurs changent brusquement sans indication préalable, l'orateur doit lui-même changer de position de manière à ce que l'auditoire comprenne que ce n'est plus le même personnage qui parle.

Dans ces cas, l'orateur ne doit jamais craindre de perdre trop de temps pour ces changements de position. Le danger est plutôt de ne pas laisser d'intervalle soit dans les changements de personnages, soit simplement dans les changements d'idées.

Jamais on ne manque d'intéresser par ces silences nécessaires pourvu que le narrateur n'y soit pas inactif, et qu'on l'y voie préparer ce qui va suivre.

Mais aussitôt que le récit des faits recommence, il ne faut pas manquer de revenir à son auditoire.

Le rôle d'acteur de la part de l'orateur est, quand il est bien fait, extrêmement intéressant. Mais précisément parce qu'il fait descendre quelquefois jusqu'au trivial, il ne convient pas toujours ; et il y a des circonstances où l'orateur ne saurait se le permettre sans déroger à sa dignité, ou au respect qu'il doit soit à son auditoire, soit au lieu où il se trouve.

Le discours d'apparat ne saurait se le permettre. Le prédicateur, en particulier, ne peut pas prendre le rôle d'acteur dans le genre solennel du sermon. Il y a moins d'inconvénients dans les entretiens familiers, devant un auditoirre restreint, dans les conférences.

§ unique. *La prédication.*

Le rôle du prédicateur c'est d'être *docteur*. Ses gestes par conséquent doivent rarement représenter les impressions de ceux dont il parle, mais uniquement les siennes propres.

A ce propos il est bon de remarquer qu'il y a, pour l'orateur, deux sortes d'enthousiasmes ou d'exaltations : l'enthousiasme *senti* actuellement par l'orateur, et l'enthousiasme qu'il rappelle.

Dans l'enthousiasme qu'il ressent, il y a une grande vitalité propre dégagée. Ici tout le monde se rencontre, les personnes du peuple comme les gens de la société cultivée ; tous les gestes tendent vers l'extrême : les épaules fortement soulevées, le visage illuminé, les bras qui s'étendent ou s'élèvent.

Dans l'enthousiasme rappelé, les épaules et le visage peignent bien sa vivacité comme dans l'enthousiasme senti ; mais les bras sont plus tranquilles, ils ne se déploient pas dans toute leur étendue. La même chose doit se dire lorsqu'on parle

de l'enthousiasme d'un autre. Si l'on faisait plus, on ajouterait une circonstance au récit : on serait soi-même enthousiasmé ou exagéré. A plus forte raison, si l'orateur ne partage pas l'enthousiasme de celui dont il cite les paroles, doit-il faire comprendre, en laissant intentionnellement de côté quelques-uns des traits qui caractérisent l'enthousiasme senti ; autrement il tomberait immédiatement dans l'enthousiasme faux, ou dans l'emphase affectée.

En général, les sentiments vrais étant toujours occasionnés par une conviction réelle, se manifestent par des mouvements qui se développent du centre à l'extérieur ; tandis que les sentiments faux (le mensonge) se trahissent par des mouvements voulus, et par suite se développent plutôt de l'extérieur vers le centre.

Le prédicateur, par là même qu'il parle au nom de l'Eglise et prêche la doctrine de N.-S. J.-C., doit parler avec autorité et par conséquent d'une manière digne de la grande mission qu'il a à remplir.

Ce serait toutefois une erreur de croire qu'un même sujet puisse être traité de la même manière par les différentes catégories de prédicateurs. Evidemment un jeune ne peut pas et ne doit pas parler comme pourrait le faire un ancien. Un prédicateur bien connu et qui a une grande autorité personnelle peut se permettre des choses, des allures qui seraient ridicules chez quelqu'un qui débute et n'a pas la même autorité.

Un jeune prédicateur, appelé à faire un sermon d'occasion, ne doit pas traiter toute espèce de sujets : il en est qu'il doit laisser de côté, à moins qu'il ne soit forcé par les circonstances à les traiter, comme par exemple, s'il est curé ou s'il s'agit d'une retraite. Mais alors il doit parler avec grande modestie, et sur un ton qui indique plutôt la conviction personnelle que l'exaltation.

La prédication admet deux tons, suivant les circonstances : le ton solennel et le ton familier. Le ton solennel est celui du sermon et autres discours analogues.

Le ton solennel n'est pas de l'emphase. Celle-ci n'est jamais permise. La solennité dans le ton n'est rien autre chose que le respect inspiré soit par le local où l'on parle, soit par le sujet du discours, soit par l'auditoire auquel on s'adresse. C'est en quoi il diffère du ton familier, qui n'est rien autre chose que le ton de la conversation ordinaire. De même que le respect empêche de prendre ses aises en présence de certaines personnes ou dans certaines circonstances, de même le respect exclut le ton familier de la conversation dans les situations analogues, ce qui ne doit pas l'empêcher d'être aussi naturel que ce dernier.

Il ne faut donc pas se méprendre sur le sens de ce mot *solennel* dans le cas qui nous occupe. Le ton solennel n'est ni un ton emphatique, ni un ton extraordinaire ; il doit être aussi naturel que le ton familier, et n'en diffère que parce qu'il ne se permet pas les aises qui sont le propre de ce dernier.

C'est en quoi se trompent certains pré-

dicateurs. Un curé, par exemple, sera très naturel dans sa conversation : il le sera aussi pour les avis qu'il donne à ses paroissiens dans ce qu'on appelle ici le prône qui précède le sermon ; puis lorsque commence celui-ci il cesse d'être naturel, croyant que la solennité du sermon consiste à parler d'une manière qui ne lui est pas ordinaire.

Quant au ton familier, il n'est pas déplacé devant des auditoires restreints, mais il ne doit jamais descendre jusqu'au trivial.

Quelle que soit la nature de la prédication, sermon, homélie, entretien familier, le prédicateur doit toujours éviter de se présenter avec un air mondain. La modestie lui sied plus qu'à tout autre et il doit s'appliquer à reproduire celle qui paraissait dans tous les discours de N.-S. J.-C.

Le signe de la croix par lequel on commence généralement toute instruction religieuse, doit se faire gravement et de manière à impressionner favorablement l'auditoire. Aussi, après l'avoir fait, ne faut-il

pas trop se hâter de dire son texte, lorsqu'il y en a un.

Le texte latin, que l'on répète en langue vulgaire, n'est pas une simple affaire de routine ou une pieuse habitude. Il est tiré de l'Ecriture Sainte, et par suite c'est une autorité sur laquelle on appuie la doctrine qui va suivre. Il doit donc être choisi de manière à être comme le résumé de l'instruction, en même temps qu'il l'autorise. Il en est de même des citations qui se font de temps en temps dans le corps du discours.

Ces textes, qui ne doivent jamais être longs afin de ne pas fatiguer ceux qui ne comprennent pas le latin, ce qui est le cas pour la masse des auditeurs, sont une grande autorité quand ils sont employés judicieusement. Mais pour cela évidemment il faut les prononcer de telle manière que ceux qui ne comprennent pas le latin puissent pour ainsi dire les comprendre. Il faut donc bien choisir la citation, et appuyer sur certaines syllabes dont la ressemblance avec le français puisse aider à

en saisir le sens. Dans tous les cas il faut que l'auditoire soit bien convaincu que la traduction qu'on en donne est réellement la représentation de la citation latine.

Pour atteindre ce but il ne faut pas se hâter de dire son texte après avoir fait le signe de la croix. Il faut attendre quelque temps afin que chacun ait pris son assiette et que le silence règne. Les jeunes prédicateurs sont presque toujours pressés de dire leur texte. Il en résulte qu'il est dit au milieu du bruit et que le plus souvent on ne l'entend pas. Le but du texte est manqué. De plus, une partie de l'auditoire, convaincu qu'il n'entendra pas suffisamment pour comprendre, en prend dès lors son parti et se met en position de ne pas écouter, et, s'il le peut, de dormir. Les orateurs novices ont peur des silences, et pourtant, employés à propos, comme ils sont utiles !

Le silence entre le signe de la croix et le texte ne doit pas être un embarras pour l'orateur. Il en profite pour promener son regard sur son auditoire comme pour voir

si tout le monde est prêt à écouter, puis posément, en articulant bien, et parlant assez fort pour être bien entendu partout, il dit lentement son texte latin, suivi de la traduction française. Comme c'est une parole divine que l'on cite, le texte ne doit pas être dit d'une manière cursive comme le reste de l'instruction, mais de manière à faire comprendre que c'est une autorité respectée par le prédicateur comme elle doit l'être par l'auditoire.

Faut-il citer le texte en latin ? Ne pourrait-on pas se contenter d'en donner la traduction française ? La langue anglaise a une terminologie toute spéciale pour la Bible ; aussi une phrase tirée de la Bible se distingue-t-elle d'elle-même du langage ordinaire. La citation de l'Ecriture Sainte en anglais porte donc *prima facie* son caractère d'authenticité. Ceci dispense les Anglais de citer la Bible en latin. Malheureusement il n'en est pas de même en français. Pour donner de l'autorité à un texte que l'on cite, il vaut donc mieux le citer en latin et le faire suivre immédiate-

ment de sa traduction ; et pour mieux faire sentir l'identité des deux textes, il faut avoir soin de faire les mêmes inflexions sur le latin et le français.

C'est pour la même raison qu'on dit toujours d'où est tirée cette citation.

Mais pourquoi commencer par un texte ? Ne pourrait-on pas s'en passer ?

Le texte est une autorité parce qu'il est tiré d'un livre dont l'autorité est admise par l'auditoire chrétien auquel on s'adresse. Mais si l'on parle à un auditoire d'incrédules, comme celui auquel s'adressait Lacordaire dans le premiers temps de ses conférences à Notre-Dame de Paris, auditoire auquel il a dû commencer par démontrer que Jésus-Christ n'est pas un mythe, il est évident que la citation de la Bible ne pouvait ajouter aucune autorité à son discours. Aussi commençait-il sans texte. Pour une raison analogue, au lieu de dire *Mes Frères*, il disait *Messieurs*.

C'est bien différent lorsqu'on parle à des chrétiens, pour qui la Bible est un livre

divin. Leur citer la Bible, c'est donc s'appuyer sur une autorité incontestée.

Sans doute le texte n'est pas essentiel à un sermon. Aussi bon nombre de prédicateurs, pour sortir du commun et imiter Lacordaire, s'abstiennent de commencer par un texte, sans peut-être remarquer qu'ils ne sont pas dans les mêmes circonstances.

Comme c'est se priver d'une autorité pour entrer en matière, je crois pouvoir engager Messieurs les ecclésiastiques qui liront ce Traité, de garder dans leurs instructions une coutume qui remonte jusqu'aux Pères de l'Eglise dans leurs homélies, de même que je leur conseille de dire *Mes Frères*, au lieu de *Messieurs*.

Quant à donner un texte, il faut le faire d'une manière sérieuse, et le traduire en en donnant le vrai sens. C'est un abus tout-à-fait condamnable de se contenter d'une ressemblance de sons ou prendre quelques mots d'un texte pour en faire sortir une traduction fantaisiste. Le grand Massillon est tombé dans cette faute, lors-

que, ayant besoin d'un texte pour son discours lors de la bénédiction des drapeaux du régiment de Catinat, il prit pour texte : *Posuerunt signa sua signa*, etc., le faisant suivre d'une traduction qui n'en était pas une.

Faut-il commencer à gesticuler dès le commencement de son discours ?

S'il est à propos de commencer tranquillement, il ne faut pas cependant que l'orateur se prive de la ressource que lui prête la coexistence du triple langage que lui a donné la nature. Il pourra donc gesticuler dès le commencement de son discours, mais ses gestes seront peu développés d'abord. Ils augmenteront ensuite d'amplitude à mesure que le discours avancera et aussi à mesure qu'il s'apercevra que l'auditoire monte à son unisson. Quelque enthousiasmé que soit l'orateur dès le début de son discours, il ne doit pas oublier qu'il s'adresse à un auditoire qui est encore froid, et que celui-ci ne s'échauffera que progressivement. L'orateur courrait donc risque de manquer son coup et peut-être

de tomber dans le ridicule, s'il parlait, dès le début, avec une chaleur que ne partagerait pas l'auditoire.

Dans les exordes *ex abrupto*, comme ces exordes célèbres que l'histoire nous rapporte, l'exorde de la première Catilinaire de Cicéron, l'exorde du discours pour la contribution du quart de Mirabeau, l'auditoire, préparé par les circonstances, était déjà excité, et l'orateur ne faisait que se mettre à son niveau. Mais en dehors de ces circonstances, un exorde véhément *ex abrupto* s'adressant à un auditoire calme, est un coup manqué.

Avant de terminer ce qui regarde le langage du geste, je vais répondre à une dernière question. Faut-il s'exercer avant de faire un discours ?

Celui qui n'a jamais parlé en public commettrait certainement une grande imprudence en faisant son début sans s'exercer. A mesure que l'habitude de parler se déloppe, cette nécessité évidemment se fait de moins en moins sentir.

Comment s'exercer ?—Si le débutant est

absolument seul, il vaut encore mieux essayer de s'exercer seul que de ne pas s'exercer du tout.

S'il peut avoir un compagnon qui consente à lui dire ce qu'il pense, ce sera bien plus avantageux que de s'exercer seul. Même en supposant que ce compagnon soit hors d'état de lui dire comment faire, il pourra généralement lui signaler ce qu'il fait mal et ce sera déjà beaucoup ; car il pourra travailler à faire disparaître ces défauts.

Dans le cas où il serait réduit à ses seules ressources, qu'il tâche de se procurer un miroir de moyenne grandeur, tel qu'il puisse s'y voir gesticuler, et qu'il s'étudie avec autant d'impartialité que s'il voyait un étranger.

Tout ceci montre combien ont tort les élèves de nos collèges qui ne profitent pas des occasions qu'ils ont de s'exercer pour satisfaire aux obligations des petites sociétés littéraires établies dans ces collèges. Il n'y a rien qui brise la glace comme ces exercices devant un public bienveillant.

LIVRE TROISIÈME

PAROLE ARTICULÉE

MANIFESTATION DE L'ÉTAT INTELLECTUEL

Jusqu'ici nous avons étudié le langage des inflexions de la voix et le langage du geste. Ces deux langages ne sont pas d'invention humaine : ce sont des langages naturels. Aussi sont-ils les mêmes partout, sauf quelques gestes de convention introduits par l'usage et qui peuvent varier. Nous avons maintenant à parler du troisième langage, le langage articulé, qui complète la série.

Le chant et le geste, si expressifs qu'ils soient, sont des langages vagues et qui manquent de précision : d'ailleurs ils ne sauraient suffire aux manifestations purement intellectuelles, à l'expression des idées abstraites. Pour cela il faut une

langue très précise, permettant d'exprimer nettement toutes les nuances, tous les détails des conceptions les plus compliquées. Ce langage, c'est la parole ou le langage articulé.

Ce langage, dont l'homme n'a pas inventé les principes, lesquels sont les mêmes partout, mais dont il peut modifier la forme à son gré, est arbitraire en soi. De là la possibilité d'une multitude de langues différentes, lesquelles peuvent être plus ou moins belles, plus ou moins complètes, mais qu'on finit par rendre capables d'exprimer toute espèce d'idées. On a même eu la pensée de créer de toute pièce une langue nouvelle, le Bolak, l'Esperanto. Un de nos compatriotes a prétendu faire aussi une nouvelle langue, dont il a même publié un dictionnaire, et qui, à raison de sa simplicité, était destinée, dans la pensée de l'auteur, à devenir une langue universelle ! Quoique complètement arbitraire dans ses modifications, la parole cependant n'a pas été inventée par l'homme ; c'est un présent de Dieu, mais très probable-

ment fondé sur la nature et par suite essentiellement significatif à l'origine. La langue, en effet, pour articuler les consonnes, fait des mouvements analogues à ceux qu'exécute le bras. Or, de même que ceux-ci ont une signification non arbitraire et comprise de tous, de même on conçoit que les mouvements de la langue pour articuler les consonnes puissent avoir leur sens respectif, nuancé par l'émission des voyelles.

Dieu en créant Adam et Eve les fit parfaits dans leur espèce. Leur langage était donc parfait et significatif. C'est ce que semble insinuer le récit de la création dans cet endroit de la Genèse où le récit sacré dit que Dieu fit passer devant Adam tous les animaux successivement pour qu'il leur imposât un nom. C'est ce que fit Adam, en donnant à chaque animal un nom qui le caractérisait, car Moïse ajoute que tous les noms donnés par Adam aux différents animaux étaient bien respectivement les noms qui leur convenaient : *Et omne quod vocavit Adam animæ viventis, ipsum est nomen ejus.* (Gen., II, 20).

Depuis Adam, le langage humain s'est bien modifié, et s'il reste des traces du langage primitif, il est probablement impossible de les discerner.

On croit généralement que la divergence des langues vient de la tour de Babel. C'est possible, mais ce n'est pas bien prouvé ! Au reste, il n'est pas nécessaire de remonter jusque là : le mouvement des langues anciennes d'où sont sorties les langues actuellement parlées en Europe, est bien connu ; et ce mouvement continue à se produire, bien que l'imprimerie ait contribué à le rendre plus lent. Au train que vont les choses en France, par exemple, il est possible que les Français qui vivront dans deux cents ans aient besoin d'un dictionnaire pour comprendre Bossuet et Racine.

Les causes de changement sont multiples. Certains mots sont abandonnés et remplacés par d'autres.

Un même objet peut revêtir différents noms suivant l'usage, la forme, et la matière. Ainsi la chaussure donne lieu aux

dénominations de soulier, pantoufle, savate, chausson, claque, caoutchouc.

Les mots se forment aussi par analogie. Ainsi les Anglais, qui appellent *sandwich* une tranche de jambon entre deux tranches de pain, ont fait de ce mot un verbe et ne craignent pas de dire, par comparaison, qu'un Monsieur a *sandwiché* entre deux dames, au lieu de dire qu'ils se sont promenés ainsi.

Les langues changent aussi par l'introduction de termes nouveaux nécessités par les découvertes et inventions nouvelles ; ou par l'adoption de mots empruntés aux langues étrangères. C'est ainsi que les Français ont adopté, sans aucune nécessité, les mots tramway, stopper, touer, ticket, wagon, rosbif, biftek, etc.

Enfin on peut mentionner l'évolution des sons, par suite de la tendance à les adoucir, et dont le principe est celui du *moindre effort*.

On comprend que, par suite de cette variation continuelle, il est maintenant très difficile, pour ne pas dire impossible,

de retrouver le sens primitif des consonnes d'après celui des mots, puisque le sens de ces derniers dépend de conventions acceptées.

Mais, quoi qu'il en soit des différences qui existent entre les langues, ou des modifications que chacune d'elles peut subir, il y a dans toutes un fond commun basé sur le but même de la parole. Ainsi dans toutes les langues, on trouve les éléments de la proposition : le sujet, le verbe et l'attribut ; puis il y a des expressions qualificatives, modifiantes, copulatives, interjectives, et exprimant des rapports.

Certaines langues sont plus riches que d'autres, mais jamais en espèces de mots essentiels : ainsi le grec, le français, l'anglais, ont l'*article* simple, qui manque en latin.

Comme l'écriture, par ses différents caractères, reproduit ce que dit la parole, il semble qu'il ne doit pas y avoir de différence entre la phrase *écrite* et la phrase *parlée*. Or cette différence peut être grande.

L'écriture est une lettre morte : elle

peut avoir plusieurs sens, et même dire le contraire de ce que l'auteur a voulu dire, soit de propos délibéré, soit par accident. Il peut en être de même de la phrase parlée, si elle est mal dite ; car le langage articulé seul, et sans le secours du geste et des inflexions de la voix, est absolument incolore et n'exprime que ce que sonnent les mots. Souvent le vrai sens ne peut être donné que par les inflexions de la voix et par le geste. De là le proverbe : C'est le ton qui fait la chanson.

Il y a une autre manière de faire comprendre autre chose que ce que l'on écrit. Tout le monde connaît les restrictions mentales, les certificats, par exemple, dans lesquels on s'arrange pour que le lecteur sans défiance ne comprenne pas *toute* la vérité. On peut faire aussi des restrictions mentales en parlant : par exemple, on parlera en tâchant de fixer l'attention de l'auditeur de manière à ce qu'il *ne pense pas* à un certain courant d'idées qu'on veut éluder, bien qu'on en parle.

Pour expliquer ce phénomène, il faut

remarquer que généralement l'auditeur (j'en dis autant du lecteur) rapporte tout à lui-même. Ils sont bien rares ceux qui écoutent ou qui lisent sans chercher leur propre satisfaction, et qui s'astreignent à tâcher de bien saisir la pensée de l'orateur ou de l'auteur.

Cela vient de ce que la plupart viennent avec leurs préjugés, leurs intérêts, leur antipathie ou leur sympathie, soit à l'égard de l'orateur ou de l'auteur, soit à l'égard des choses traitées. Dès lors on écoute ou on lit avec préoccupation : on se fait sa scène à soi-même, on saisit tout ce qui est favorable à ses idées et l'on fait peu ou point d'attention à ce qui y est contraire.

Cette funeste disposition peut expliquer bien des malentendus et bien des faux rapports. Il arrive trop souvent qu'on fait dire ainsi à des personnes le contraire de ce qu'elles ont voulu dire, tout en citant, avec une bonne foi stupide, un mot à mot brutal, qu'on dépouille du ton et du geste qui lui donnaient un sens différent.

D'autres qui n'ont pas cette bonne foi, trouvent ainsi le moyen de mentir en disant jusqu'à un certain point la vérité. Ils disent une vraie calomnie en s'appuyant sur des expressions employées. On connaît la parole : « Donnez-moi trois lignes d'un homme et je le ferai pendre. »

Il faut donc se défier beaucoup des rapports, surtout quand ils sont défavorables à la personne qui reçoit le rapport. Le meilleur parti dans ce cas c'est de suspendre son jugement et de contrôler le rapport en allant trouver la personne de qui il est censé venir. Le plus souvent dans ces cas le malentendu disparaît.

C'est pour cela que l'orateur, lorsqu'il s'adresse à un auditoire qu'il sait préjugé, doit agir avec prudence et prendre, comme on dit, des précautions oratoires.

On ne sera donc pas surpris maintenant quand je dirai que le langage articulé, bien qu'absolument nécessaire, ne joue cependant qu'un rôle secondaire dans l'ensemble des manifestations extérieures des sentiments de l'âme.

Tout ce que nous venons de dire fait voir qu'un discours écrit a besoin d'être mieux préparé qu'un discours parlé, afin de suppléer au geste et à la voix qui ajoutent bien des choses que le texte nu n'exprime pas.

ARTICLE PREMIER

SOULIGNEMENT DES MOTS DANS UNE PHRASE ET VALEUR RELATIVE DES MOTS QUI LA COMPOSENT

Une même phrase peut être dite à différents points de vue, suivant qu'on fait valoir certains mots plutôt que d'autres. Prenons, par exemple, cette phrase :

C'est lui mettre moi-même un poignard dans le sein. Cette phrase peut se dire à quatre points de vue différents suivant qu'on appuie sur l'un des mots *mettre*, *moi-même*, *poignard*, *sein*.

Si, sans tenir compte des sens divers que peut prendre une même phrase, nous la prenons dans son sens naturel, il y a une hiérarchie dans les mots qui la composent, hiérarchie qui oblige d'appuyer

plus ou moins sur chacun d'eux suivant l'importance respective qu'ils possèdent dans la phrase. Cela vient de ce que les idées sont hiérarchiquement organisées par Dieu.

Nous observons cela d'instinct dans la conversation, et surtout dans la discussion, sous l'empire du sentiment, et à notre insu.

Mais en analysant la phrase, on peut arriver à trouver les valeurs respectives des différentes parties du discours.

Prenons la phrase : Fleur est agréable.

Le mot *fleur* seul est trop vague et ne fait pas connaître ce qu'on veut en dire. Mais si je dis : Fleur est, *est* a plus de valeur que fleur, parce qu'il donne à entendre quelque chose. Si je mets 1 sur *fleur*, je devrai donc mettre 2 sur *est*. L'attribut *agréable* a évidemment plus de valeur encore, car il termine la pensée. Il devra donc au moins avoir le chiffre 3.

Au lieu de *fleur* en général, je dis *fleur des bois*, le complément *des bois* spécialise déjà la fleur, et a plus de valeur que le verbe *est*, mais toujours moins que l'attri-

but *agréable*. Il faudra mettre 3 sur *des bois*, et 4 sur *agréable*.

Au lieu d'une fleur des bois quelconque, je spécialise davantage en en montrant une, et je dis :

Cette fleur des bois est agréable.

Cette a plus de valeur que *des bois* tout en en ayant moins que *agréable*. *Cette* aura donc 4 et *agréable* montera à 5.

Si je qualifie cette fleur des bois en disant :

Cette petite fleur des bois est agréable, *petite* aura encore plus de valeur que *cette*, tout en étant inférieure à *agréable*. *Petite* aura donc 5 et *agréable* 6.

Mais un objet peut être plus ou moins agréable. J'enchéris en disant *très* agréable. *Très* a plus de valeur qu'agréable, et je devrai lui mettre 7.

Maintenant je puis tout détruire par une conjonction et je dis :

4 5 1 3 2 7
Cette petite fleur des bois est très
6
agréable ; *mais* elle est fanée. Ce *mais* a donc plus de valeur que tout le reste, et

doit avoir 8. Quand à *elle est fanée*, c'est une seconde phrase dont les degrés se reproduiront

1 2 6
elle est fanée.

Il y a une espèce de mot qui, à elle seule, est toute une phrase : c'est l'interjection. L'interjection devra donc avoir 9 degrés.

4 5 1 8 2 7
Cette petite fleur des bois est très
6 8
agréable ; mais, etc ....
9
oh !

D'après ce qui précède, nous pouvons dresser le tableau suivant :

Sujet	1
Verbe et préposition	2
Complément	3
Adjectif purement restrictif, comme ce, mon, ton, etc.	4
Adjectif qualificatif	5
Attribut	6
Adverbe	7
Conjonction elliptique	8
Interjection	9

La valeur donnée ici à la conjonction suppose que celle-ci est elliptique, c'est-à-dire, rappelle ce qui précède et prépare ce qui va suivre. Car si elle est simplement copulative, comme « l'homme *et* la femme,» elle n'a alors que la valeur de la préposition.

Ces valeurs s'observent sur la consonne initiale de chaque mot et par des silences aidés du geste.

Cette observation des valeurs est souvent oubliée dans le discours appris, ou lorsqu'on est gêné. Alors ce sont les conjonctions qui ont le plus à souffrir. On les supprime presque, et cela aux dépens de l'expression.

Parmi les conjonctions, *et* est le plus souvent perdu. Car *et* n'est pas toujours simplement copulatif ; il est souvent elliptique et prépare ce qui doit suivre. Des exemples feront mieux comprendre cette assertion.

Dans les exemples suivants, après les conjonctions, il faut prononcer le son.

1° Ces deux vers de Racine, dans la mort d'Hyppolyte :

« L'onde approche, se brise, *et* vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume, un mon-stre furieux.

2° Dans Cinna, Auguste dit à Cinna :

« Prends un siège, Cinna, prends, *et*, sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose. »

3° Dans la fable du Meunier, son Fils et l'Ane, le vieux dit à la fille :

« Il n'est plus de veau à mon âge.
Passez votre chemin, la fille, *et* m'en croyez. »

4° Dans la fable du Loup et du Chien :

« L'attaquer, le mettre en quartier,
Sire loup l'eût fait volontiers.
Mais il fallait livrer bataille,
Et le mâtin était de taille
A se défendre hardiment.

5° Dans le Loup et l'Agneau, le loup dit :

« C'est donc quelqu'un des tiens !
Car vous ne m'épargnez guères,
Vous, vos bergers *et* vos chiens.

Dans tous ces exemples, l'expression physionomique y fait beaucoup. Même.

dans le premier, une gesticulation très expressive est nécessaire.

On peut remarquer, par ces exemples, que chaque fois qu'il a fallu donner une valeur considérable à un mot, par exemple, à une conjonction, il a aussi fallu recourir aux inflexions de la voix ou au geste, ou même aux deux. En effet, toute expression exagérée exige l'emploi de toutes les ressources oratoires, sous peine de faire tomber dans le ridicule.

Lorsque les chiffres de valeur sont à leur place normale dans la phrase, celle-ci ne nécessite pas de geste. Mais si la valeur des chiffres se trouve augmentée sur certains mots, soit par des inversions dans la phrase, soit par des sens additionnels que l'on ajoute aux mots, le geste alors devient absolument nécessaire.

Soit la phrase :

Il faut bien travailler pour vivre ;

si je fais une inversion en mettant la dernière partie avant la première, cette dernière partie deviendra plus forte, et exigera un geste : pour vivre, il faut travailler.

De même si l'on ajoute à un mot un sens additionnel que le texte n'exprime pas, ce mot acquiert une valeur additionnelle, et nécessite un geste pour faire comprendre le sens ajouté. Prenons par exemple, cette phrase :

4 1 3 3 6

Ce mélange de gloire et de gain m'importune.

Le mot *mélange* dans son sens naturel comporte un seul degré : mais si je veux exprimer que le mélange est *abject*, je devrai mettre sur mélange le chiffre 5 qui appartient à l'adjectif qualificatif. Mais alors il faut le faire comprendre par l'expression physionomique (1).

ARTICLE SECOND

DE L'ARTICULATION

Mais le geste ne saurait suppléer à l'articulation. C'est l'articulation qui est la base de l'intelligibilité. Quelque expres-

(1) Tous ces exemples sont de Delsarte.

sifs que puissent être le geste et les inflexions de la voix, c'est la parole qui précise le sens et donne une idée nette et complète de ce que veut dire celui qui parle. Il faut donc que la parole soit bien comprise, et c'est sur l'articulation que repose toute l'intelligibilité du langage articulé.

Toujours très utile, même dans la conversation intime du tête à tête, une articulation nette est absolument indispensable quand on veut se faire comprendre par une grande multitude.

Malheureusement pour nos compatriotes canadiens-français, il y a, à cet égard, un vice presque général, qui est la mollesse d'articulation. Ce défaut rend très difficile à comprendre le discours et à plus forte raison, la lecture qui est privée du secours du geste et de l'inflexion de la voix, surtout lorsqu'on joint à cela la vitesse.

Les langues, quelles qu'elles soient, emploient, pour s'exprimer, des voyelles modifiées par des articulations qu'on appelle consonnes. J'entends ici par voyelles

et consonnes, non seulement celles qui sont représentées par ces caractères spéciaux qu'on appelle les *lettres* de l'alphabet ; mais tous les sons et toutes les articulations usités dans une langue.

Le nombre des voyelles et des consonnes ainsi considérées varie d'une langue à l'autre. Certains sons, qui existent dans une langue, n'existent pas dans d'autres ; il en est de même des consonnes. Pour bien prononcer une langue, il est donc nécessaire de bien connaître les sons ou voyelles de cette langue, et les consonnes qu'elle emploie.

Nous allons naturellement nous borner au français, et nous ne ferons allusion à d'autres langues qui nous sont plus ou moins familières, que pour nous faire éviter des défauts de notre propre langue.

Il y a en français 16 voyelles bien caractérisées et 18 consonnes.

L'alphabet n'a que 5 lettres pour représenter les voyelles : a, e, i, o, u. Les autres sont connues ou par l'usage ou par des combinaisons de lettres, de sorte que, en

réalité, il y a bien 16 voyelles usitées et nettement caractérisées.

Dans la première partie de ce cours, j'ai eu occasion de présenter le tableau raisonné des 16 voyelles. Je le reproduis ici avec des mots parfaitement connus pour en préciser les sons.

	an *enfant*	
â *â*me	a sold*a*t	á p*a*t*a*te
o botte	e j*e*, s*e*ul	ê m*e*r
ô c*ô*te	eû j*eû*ne	é b*é*b*é*
ou c*ou*c*ou*	u l*u*, r*u*se	i m*i*nu*i*t
on h*on*te	un chac*un*	in v*in*gt

Les délicats pourraient peut-être essayer de placer quelques sons intermédiaires à ceux-là, surtout dans le *e*. Mais bornons-nous à bien prononcer ces 16 sons et nous n'en aurons pas besoin d'autres. Ce tableau a été fait par un Français qui avait fait une étude spéciale des sons de la langue française. Contentons-nous d'être français comme lui et nous parlerons bien la langue française.

Ce tableau ne renferme pas les diphtongues, c'est-à-dire, deux sons produits d'une seule émission de voix comme oi, ui ; parce que chacun des sons qui les composent se trouve dans le tableau, et qu'ils sont en réalité, non pas le résultat d'une seule émission de voix, mais bien de deux émissions se suivant très rapidement et qui restent distinctes.

Contrairement aux voyelles, l'alphabet contient plus de lettres appelées consonnes qu'il n'y a d'articulations différentes en français. Cela vient de ce que plusieurs, en tant qu'articulation, font double emploi, comme les lettres k et q, ainsi que la

lettre c devant les voyelles a, o, u. En revanche les deux articulations *che* et *gne* ne sont représentées par aucune lettre de l'alphabet. Je ne compte pas l'articulation *x* qui est double, et dont les deux articulations respectives qui la composent rentrent dans les autres. Ainsi

x se prononce *gue*, *ze*, comme dans exercice,
et *ke*, *ce*, comme dans excès.

En réunissant ainsi seulement les articulations réellement distinctes de la langue française, le nombre en est de 18, qu'on peut diviser en trois classes : les consonnes *vocales*, les *explosives* et les *sifflantes* (1).

Les consonnes vocales s'appellent ainsi parce qu'on peut les faire entendre sans le secours des voyelles et avant que l'articulation soit complétée. Elles sont au nombre de 10, et en voici la nomenclature. Au lieu de les désigner par leur nom dans l'alphabet (ce qui serait insuffisant), je les

(1) Il y a d'autres divisions plus compliquées : mais ou elles rentrent dans celle de Delsarte, ou font des divisions trop minutieuses.

désigne par l'articulation suivie du son *e* :
be, de, gue, le, me, ne, gne, ye, re, ve.

Les explosives, au nombre de 4, se nomment ainsi parce qu'on n'est pas capable de les entendre sans voyelle, et que leur articulation ne se fait qu'avec effort comme par une espèce d'explosion. Ce sont :

pe, te, ke, fe.

Ces articulations correspondent aux quatre vocales

be, de, gue, ve.

Enfin, les sifflantes, qui sont aussi au nombre de 4, et dont la dénomination se comprend d'elle-même, sont

se, ze, je, che.

Pour bien prononcer ces consonnes et éviter la mollesse d'articulation, il faut s'exercer à les prononcer avec un certain effort, et ne pas craindre, dans les commencements, l'exagération, jusqu'à ce qu'on ait acquis l'habitude de les articuler nettement. Il faut arriver à faire parvenir l'articulation des consonnes nettement aussi loin que l'on fait entendre les voyelles.

Devant un grand auditoire, par exem-

ple, dans une vaste église remplie de monde, il n'est pas nécessaire d'une voix forte pour faire entendre partout les sons voyelles. Ce qui empêche de comprendre, c'est le défaut de l'articulation des consonnes. Or, la netteté d'articulation n'exige pas d'effort de poitrine: ce sont uniquement les muscles de la bouche qui sont en jeu, de sorte qu'une voix faible peut articuler aussi nettement qu'une voix forte. La mollesse d'articulation n'est due qu'à une paresse des muscles de la bouche. Il n'y a donc qu'à vaincre cette paresse par l'exercice pour qu'une voix même faible puisse se faire entendre partout sans grands efforts de la poitrine. Mais, pour articuler ainsi, il est de toute nécessité de parler lentement.—En résumé, articuler nettement et parler lentement, voilà le secret de se faire entendre au loin sans effort.

Nous connaissons maintenant tous les sons usités dans la langue française et les articulations qu'elle emploie ; mais cela ne suffit pas pour bien prononcer cette langue. Il faut savoir faire de tout cela l'ap-

plication convenable ; ce qui suppose trois choses : 1° la prononciation appropriée des voyelles. 2° la juste articulation des consonnes, suivant les mots. 3° l'accentuation convenable.

§ unique. *Défaut de prononciation*

Nous n'entrerons pas dans le détail de la prononciation de tous les mots, ce qui ferait double emploi avec plusieurs bons ouvrages sur cette matière. Nous nous bornerons à insister sur quelques défauts plus particuliers au Canada. Plusieurs de ces défauts, au reste, n'en ont pas toujours été.

Nos ancêtres ont importé de France, la prononciation d'alors qui s'est conservée au Canada, tandis que la prononciation, en France, a fait des progrès, ou, du moins, a subi des changements. Or évidemment, puisque nous voulons parler français, c'est la France qui fait loi, là où la France fait réellement la loi.

Je fais cette restriction, car le français ne se prononce pas également bien dans toute la France ; et l'on aurait tort de

prendre pour modèle la prononciation d'un Français quelconque par cela seul qu'il vient de France. En effet, outre les langues différentes et les patois qui se parlent dans différents endroits de la France, la prononciation du français n'est pas homogène parmi ceux mêmes qui parlent français. Mais tous admettent qu'il y a un langage qui fait loi, c'est celui de Paris dans la société. On dit aussi que Blois et Alençon ont le privilège d'avoir cette excellente prononciation. Cette manière de prononcer est maintenue par le Théâtre français, où des maîtres spéciaux s'occupent constamment à la maintenir intacte. A ce point de vue, à part nos quelques défauts, le français du Canada est bien plus homogène que le français de France. Mais ce n'est pas une raison pour négliger de corriger nos défauts.

Au point de vue des voyelles, les deux sons surtout qu'on emploie mal ici sont la diphtongue *oi*, et le son *ais*, ainsi que les voyelles nasales *an* et *in*.

Oi autrefois en France se prononçait *oué*,

et il se prononce encore ainsi en France par le peuple dans certaines parties de la Normandie. Nos ancêtres ont emporté ici cette prononciation, et elle s'est perpétuée parmi nous, tandis que la société instruite française l'a remplacée par le son *oá*. (Voir le tableau, page 268).

Il se présente ici un singulier phénomène, qui fait voir la différence entre l'habitude inconsciente et la mémoire des yeux. Non seulement les personnes instruites, mais tous les enfants qui ont appris à lire dans les écoles prononcent, quand ils lisent, invariablement bien la diphtongue *oi* si elle n'est suivie d'aucune consonne articulée comme toi, moi, loi, voix, etc. Il leur faudrait un effort réel pour la prononcer *oé* en lisant. Tandis que, s'ils parlent d'eux-mêmes ou s'adressent à un autre, la plupart diront *moé, toé*. La raison de ceci, c'est que la vue des deux lettres *oi* ne réveille pas dans leur mémoire d'autre son que *oá*. Dans la lecture, ce son est donc bien prononcé, lorsqu'il est seul.

Il n'en est pas de même lorsque *oi*, est

suivi d'une consonne articulée ; comme *r*, ou *l*, ou *n*. Alors *oi*, qu'on prononce *oá* lorsqu'il est seul, devient *oè* lorsqu'il est suivi d'une consonne articulée ; au lieu de dire *roá*, *roáre*, on dit *roá*, *roère* ; si bien que, pour l'oreille, on pourrait faire rimer *voir* avec *mer*.

Pour bien prononcer, il faut donc se contenter d'ajouter l'articulation au son *oá* : *voi-re*, *toi-se*, *histoi-re*, etc.

L'autre défaut est celui de la syllabe *ais*. Contrairement à *oi*, qu'on prononce trop fermé, *ais* se prononce trop ouvert. On donne à cette syllabe le son de l'a aigu de patate. Ainsi, on dit *j'avais* en donnant à ces deux syllabes le même son : *j'a-vais*. Le vrai son de *ais*, n'est pas *a* aigu, mais *e* ouvert, comme dans *mer*, *lettre*.

Les voyelles nasales *an*, *in*, sont habituellement mal prononcées au Canada. On n'ouvre pas assez la bouche et l'on ferme trop les fosses nasales, ce qui les fait trop prononcer du nez. Ce n'est que par un exercice répété qu'on peut finir par bien prononcer ces sons.

La voyelle nasale *un* est souvent remplacée par *in*. Ainsi on dit : *in* homme, au lieu de *un* homme ; chaq*in*, au lieu de chac*un*. Affaire de mauvaise habitude non réfléchie.

Quant aux consonnes, à part la mollesse d'articulation, qui les affecte presque toutes, il y en a deux qui sont généralement mal articulées : ce sont les articulations *d* et *t*. Le défaut vient de l'habitude qu'ont les Canadiens-français de tenir habituellement la langue plane dans toute sa longueur, de manière que le bout de la langue touche les dents ; ce qui donne au *d* et au *t* quelque chose du *th* anglais. Pour bien articuler ces consonnes, il faut retirer un peu la langue et lui faire frapper le palais à quelque distance des dents.

L'articulation *gue* est souvent aussi, et à tort, remplacée par *ge* : ainsi on dit *gerre*, au lieu de *guerre* : fat*igant*, au lieu de fati*gant*.

Une articulation nette, claire et distincte suppose nécessairement une prononciation lente. Ils sont excessivement

rares ceux qui articulent nettement et rapidement en même temps. Au reste, pour être bien compris, surtout dans un discours de raisonnement, il est essentiel de parler lentement. Outre que c'est nécessaire pour se faire comprendre au loin, ce l'est aussi pour donner le temps à l'auditeur de graver dans sa mémoire et dans son intelligence la suite du raisonnement.

On distingue l'articulation du coin du feu et l'articulation oratoire. Dans la première, on peut se permettre sans grand inconvénient plusieurs négligences, bien que ce soit toujours plus agréable d'entendre prononcer nettement, même dans la conversation intime en petit comité. Mais il ne faut rien négliger dans l'articulation oratoire. Quelquefois même il est bon d'exagérer la préparation de certaines consonnes. Le *b* et le *p*, par exemple, précédés d'une voyelle nasale, s'appuient davantage en faisant entendre l'*m* qui les précède, comme i*m*bécile, i*m*patient. De même *vengeance* pourra devenir *ven-ou-geance.*

Dans une même phrase, entre deux respirations, il faut tâcher d'éviter les solutions de continuité.

Cela cependant souffre exception lorsque l'on parle dans un local très sonore. Il faut dans ce cas, couper nettement chaque syllabe aussitôt que prononcée et laisser à la sonorité de l'édifice, le soin de prolonger les sons. Il faut avoir soin d'étudier un semblable édifice, et de s'y exercer. Autrement on court risque de ne pas faire comprendre une seule phrase.

La même précaution doit se prendre lorsqu'on parle dehors à une très grande multitude. C'est ce à quoi ne pensent pas un grand nombre d'orateurs publics, qui, dans ces cas, ne sont compris que dans leur voisinage.

ARTICLE TROISIÈME

LIAISONS

Ici vient la question des liaisons entre les mots, lorsque le premier mot se termi-

ne par une consonne non prononcée et que le suivant commence par une voyelle.

L'oreille naturellement demande des liaisons pour éviter les hiatus ; aussi le peuple en fait habituellement en mettant des *t* et des *s* même là où il n'y en a pas. Ceci évidemment est de trop. Mais la question est de savoir s'il faut faire la liaison partout où il y a des lettres qui s'y prêtent.

L'usage de la bonne société est loin d'admettre toutes les liaisons possibles. Il faut les faire chaque fois que l'omission produirait un hiatus désagréable. D'un autre côté, il faut éviter toutes celles qui sentent l'affectation, ou sont dures pour l'oreille. Ainsi on ne dira pas : Comment-t'êtes-vous ? Mais, commen' êtes-vous ? On les fait généralement pour faire sentir le pluriel ; cependant l'usage ne permet pas de dire :

Deux heures zé demie ; mais deux heur' et demie.

Lorsque les lettres *t* ou *s* sont précédées de la lettre *r*, c'est avec cette dernière let-

tre que se fait la liaison. Ainsi on ne doit pas dire :

Un discours z'intéressant : mais un discour' intéressant. De même on ne doit pas dire : un rapport t'exact : mais un rappor' exact. Cependant si ces mots sont au pluriel on doit dire :

Des discours-intéressants : des rapports-exacts. L'adverbe *fort*, pris dans le sens de *très*, fait sonner le *t* : fort-aimable, fort-agréable. On fait aussi sonner le *t* dans certaines interrogations ou autres expressions verbales où il suit le verbe : Sort-il ? A quoi cela sert-il ? Dit-elle. Le *t* dans ces circonstances semble si indispensable qu'on l'ajoute même lorsqu'il n'y est pas. Ainsi on dit :

Aime-t-il Dieu ? Verse-t-elle des pleurs ?

Quelque permise que soit une liaison, on ne doit jamais la faire lorsqu'on sépare d'une manière appréciable les mots entre lesquels elle devrait se faire. Ainsi, on ne dira pas :

Les parent' / z'et les enfants.

Il y a des grammaires où il est dit qu'il

ne faut jamais faire de liaison entre deux mots séparés par une virgule. En général c'est bien le cas, parce que d'ordinaire la virgule dans l'écriture indique une interruption dans le sens et par conséquent un repos, ce qui fait tomber dans la règle que nous venons de mentionner. Mais il est des circonstances où la virgule n'est que pour avertir le lecteur d'un vocatif, par exemple, ou pour l'empêcher de comprendre autrement que ce que l'auteur a voulu dire. Dans ces cas, si le sens ne demande pas un repos, il n'y a pas de faute à faire une liaison, naturelle d'ailleurs. Par exemple, soit le vocatif « O mon Dieu » au milieu de cette phrase.

« Que je souhaiterais, o mon Dieu, de ne vous avoir jamais offensé ! » Il n'y a pas plus de raison d'omettre la liaison entre *souhaiterais* et *o mon Dieu*, qu'entre *jamais* et *offensé*. Il ne faut pas conclure de là que c'est une faute de ne pas faire cette liaison, mais je dis qu'il n'y en a pas à la faire.

Delsarte disait agréablement : « La vir-

« gule,la virgule, quand je parle, je ne vois
« pas la virgule : c'est mon discours qui
« règle la virgule ; ce n'est pas la virgule
« qui règle mon discours. »

L'*e* muet qui, dans l'article, est remplacé par une apostrophe devant un mot commençant par une voyelle, ne doit pas s'élider dans certains cas ; ainsi on doit dire : le / un et le deux ; le / onze, le / oui et le non.

De même on doit éviter la liaison, et dire :

sur les / onze heures, sur les / une heure, nous étions / onze, 5 et 6 font / onze, les trois / onzième, les six / ... les sept / onzième, les / ouï-dire, aux / ouï-dire.

ARTICLE QUATRIÈME

DÉFAUTS DE NATURE OU D'ÉDUCATION (1)

Avant de passer à un autre sujet, disons un mot de quelques défauts dans le parler.

(1) Cet article est largement inspiré de Branchereau, *Politesse et convenances ecclésiastiques.*

défauts qu'on peut corriger ou du moins atténuer.

1° Bégaiement
2° Bredouillement
3° Balbutiement
4° Anonnement
5° Grasseyement.

a) Le *bégaiement* est un embarras plus ou moins considérable, dû soit à une faiblesse de certains muscles de la bouche, soit à un état nerveux et spasmodique. Quelquefois aussi il résulte d'une mauvaise habitude contractée à l'école par des enfants qui ne savent pas parfaitement leur leçon et qui suppléent à la mémoire en répétant le dernier mot ou simplement la dernière syllabe. Dans ce dernier cas, il suffit d'un peu de bonne volonté pour se corriger. Ce n'est pas aussi facile lorsque la cause en est un défaut de la nature. Cependant en parlant lentement et peu fort, s'arrêtant au lieu de faire des efforts inutiles pour vaincre l'obstacle, et recommençant sans aucun effort, ou encore en rythmant sa lecture, on peut arriver, avec de

la patience, à corriger ce défaut si pénible, ou du moins à l'atténuer en grande partie.

b) Le *bredouillement* peut être dû à un état nerveux ; mais le plus souvent il vient d'une habitude vicieuse contractée dans l'enfance. Il consiste dans un excès de volubilité, qui fait séparer ce que l'on dit par petits bouts de phrases articulés chacun avec une telle rapidité que les consonnes disparaissent presque. C'est ce qu'on appelle *bredouiller*. Il est évident que celui qui bredouille est difficilement compris, même dans la conversation. Ce défaut conduit à *manger des mots*, c'est-à-dire, à en omettre dans les formules qui reviennent souvent, notamment dans les prières. Il est extrêmement important de le corriger, surtout pour les prêtres, qui ont à réciter très souvent les mêmes formules dans l'administration des sacrements, et qui exposeraient ceux-ci au danger de nullité.

Heureusement ce défaut est facile à corriger et ne demande, pour cela, que de la bonne volonté. En effet il suffit de s'astreindre à lire ou à parler lentement en

articulant nettement et distinctement toutes les consonnes qui doivent être prononcées.

Malheureusement quand on est jeune et ennemi de la contrainte, la bonne volonté est souvent *rara avis*.

c) Le *balbutiement* n'est pas dû à une paresse ou à un défaut des muscles. Balbutier c'est chercher sa phrase en en essayant plusieurs tout haut au lieu de faire ce travail mentalement, soit que la difficulté vienne d'un défaut de mémoire, ou qu'elle vienne de la difficulté de s'énoncer.

Exemple : La cigale, la cigale, ayant chanté, la cigale ayant chanté, té.

Le moyen de corriger ce défaut c'est de bien apprendre ce que l'on a à dire. Si le défaut vient de la difficulté à trouver sa phrase, il ne faut jamais se risquer à improviser, mais écrire ce que l'on veut dire, puis ou lire, ou apprendre parfaitement par cœur.

d) L'*ânonnement* diffère du balbutiement en ce qu'il consiste simplement à

prolonger le son de la dernière syllabe que l'on a prononcée, ou à faire entendre et à prolonger un son inarticulé en attendant que l'on ait trouvé le mot ou la pensée qui suit :

Ex : Je voudrais vous dire que !

Les Anglais ont surtout cette habitude :

Ex : I wish to say that.

C'est encore un défaut qui se contracte souvent dans les classes pour masquer le défaut de mémoire. Pour ce défaut, comme pour les autres dus à la même cause, les professeurs devraient être sévères pour ne pas les laisser se développer.

e) Le *grasseyement* est une prononciation vicieuse de l'articulation *r* : au lieu de faire vibrer le bout de la langue, on fait vibrer les membranes du fond de la bouche. Le grasseyement a des degrés. Il y en a de désagréables et fatigants à entendre ; il y en a un qui est léger et agréable. Ce dernier est très général en France dans la conversation. Mais tous les professeurs de lecture et de déclamation ne le regardent pas moins comme un défaut pour

l'orateur. La raison en est que la vibration du bout de la langue n'est aucunement fatigante et peut se faire entendre nettement à une grande distance ; tandis que la vibration des membranes du fond de la bouche est moins distincte, et peut devenir très fatigante pour celui qui doit parler très fort et longtemps. Aussi tous les grands orateurs de la chaire et du barreau en France, comme Lacordaire, de Ravignan, Berryer, Montalembert, qui grasseyaient tous en conversation, ne grasseyaient jamais dans leurs discours. C'est pour cela que tous les ouvrages de lecture et de déclamation renferment des méthodes pour aider à corriger ce défaut.

S'il faut travailler à se corriger du grasseyement quand on le tient de la nature, on comprend combien il serait ridicule de faire des efforts pour arriver à grasseyer, lorsque l'on ne le fait pas naturellement. Ceci soit dit, non seulement pour les orateurs, mais aussi pour les chanteurs et les chanteuses, qui croient mériter des louanges lorsqu'ils ont réussi à imiter le gras-

seyement en chantant. Il va sans dire que ce blâme n'atteint pas ceux qui grasseyent naturellement.

Pour qu'on ne croie pas que je veuille faire ici le renard de la Fable qui ayant perdu sa queue, voulait que tous les renards prissent la mode de faire couper cet appendice, voici ce que dit un auteur bien français, l'abbé Branchereau, dans l'ouvrage déjà mentionné.

« On trouve des personnes qui, croyant « donner par là à leur parole plus d'élé- « gance et plus de grâce, affectent de gras- « seyer. Il n'y a rien de plus prétentieux, « et on a peine à comprendre que des ecclé- « siastiques puissent donner dans un pareil « travers. »

ARTICLE CINQUIÈME

L'ACCENTUATION

Le mot *accent* a plusieurs significations. Je laisse de côté le sens de ce mot qui se rapporte aux signes orthographiques pla-

cés sur certaines voyelles, soit pour distinguer des mots qui d'ailleurs s'épellent de la même manière, soit pour modifier le son ou la longueur de certaines syllabes.

Nous allons considérer deux autres sens du mot *accent*.

1° Le mot *accent* peut signifier l'appui plus ou moins prononcé de la voix sur une syllabe plutôt que sur une autre. C'est l'accent *tonique*.

Il y a des langues où cet accent est très prononcé, comme les langues anciennes latine et grecque ; et chez les modernes, l'anglais et l'italien. Je ne parle pas des autres langues, que je ne connais pas. Dans ces langues, l'accent est une partie essentielle de la prononciation. Et manquer l'accent, c'est plus que mal prononcer une syllabe. En anglais le déplacement de l'accent peut changer la signification d'un mot. Ainsi *deser't* signifie *dessert*, et *de'sert* signifie *désert*, ce qui est bien différent.

En français, l'accent tonique est si peu prononcé, qu'on dit souvent qu'il n'en existe pas. Il y en a un cependant et, si

peu sensible qu'il soit, il est toujours placé sur la dernière syllabe des mots, contrairement au latin, où l'accent n'est jamais sur la dernière syllabe. C'est ce qui fait la difficulté pour les Français de bien accentuer le latin. Ainsi au lieu de dire :

Per Do'minum no'strum Je'sum Chri'stum fi'lium tu'um, les Français diront à la française :

Per Dominum' nostrum' Jesum' Christum' filium' tuum'.

2° Le mot *accent* se prend dans un autre sens, et signifie une manière particulière de prononcer les mêmes mots. A ce point de vue, on pourrait l'appeler accent régional, parce qu'il diffère suivant les endroits ou régions.

C'est dans ce sens qu'on parle de l'accent anglais, de l'accent français, de l'accent canadien. En France, il y a une multitude d'accents : l'accent parisien, l'accent du centre, l'accent gascon, l'accent marseillais ; je nomme les principaux, car il y en a d'autres.

Parlons d'abord des trois premiers, qui

nous intéressent, je veux dire, les accents anglais, français et canadien.

On dit généralement que les Canadiens n'ont pas d'accent ; cela est vrai par comparaison avec les accents provinciaux français. Mais ce n'est pas tout à fait exact si l'on compare le parler canadien avec le parler français regardé comme le type de la bonne prononciation. Il y a une légère nuance qu'une oreille un peu exercée saisit de suite. Pour nous en rendre compte, mettons en comparaison le canadien, l'anglais et le français.

Les Canadiens-français, quand ils parlent, ont habituellement la langue parfaitement plane de manière que l'extrémité de la langue touche les dents ; c'est-à-dire, qu'il n'y a aucun effort musculaire exercé sur la langue, qui s'étend naturellement dans la bouche. C'est précisément ce qui fait pour eux la difficulté d'articuler nettement le *d* et le *t*.

Les Anglais, au contraire, retirent habituellement la langue au fond de la bouche, ce qui donne à leur parler l'accent spécial qui fait reconnaître un Anglais.

L'accent anglais et l'accent canadien sont les deux extrêmes de la série.

Les Français ne retirent pas la langue au fond de la bouche comme les Anglais ; mais ils ne la tiennent pas plane comme les Canadiens. Ils tiennent la langue un peu retirée, de manière que son extrémité soit habituellement à une petite distance des dents. C'est ce petit effort musculaire qui distingue le parler français. Il est assez difficile pour les Canadiens d'atteindre ce juste milieu qui fait l'élégant parler français. Ceux qui font des efforts dans ce sens-là dépassent généralement le but et arrivent à l'accent anglais.

Au reste cet effort n'est pas nécessaire. Car notre parler, ou, si l'on veut, notre accent n'est pas un défaut. Il est seulement caractéristique et, si nous évitons les vraies fautes de prononciation, nous pourrons dire que nous parlons un excellent français *sans accent*, au sens français du mot.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

LIVRE PREMIER

LES SONS

CHAPITRE PREMIER

ARTICLE PREMIER

Section première.

Section seconde.

Section troisième.

Section quatrième.

Section cinquième.

Section sixième.

ARTICLE SECOND

ARTICLE TROISIÈME

CHAPITRE SECOND

ARTICLE PREMIER

ARTICLE SECOND

ARTICLE TROISIÈME

Section première.

Section seconde.

Section troisième.

LIVRE DEUXIÈME

LE GESTE

CHAPITRE PREMIER

ARTICLE PREMIER

Section unique.

ARTICLE SECOND

Section première.

Section deuxième.

Section troisième.

Section quatrième.

Section cinquième.

ARTICLE TROISIÈME

Section première.

Section seconde.

ARTICLE TROISIÈME

ARTICLE QUATRIÈME

CHAPITRE SECOND

ARTICLE PREMIER

ARTICLE SECOND

ARTICLE TROISIÈME

ARTICLE QUATRIÈME

CHAPITRE TROISIÈME

CHAPITRE QUATRIÈME

ARTICLE UNIQUE

LIVRE TROISIÈME

MANIFESTATION DE L'ÉTAT INTELLECTIF

FIN